الجامعة الإسلامية – غزة
عمادة الدراسات العليا
كلية الآداب
قسم اللغة العربية

دلالة القول الشعري

في شعر حرب الفرقان ٢٠٠٨

إعداد الطالب

يوسف حسن حسن حجازي

إشراف

الأستاذ الدكتور/ عبد الخالق محمد العف

قدم هذا البحث استكمالاً للحصول على درجة الماجستير في الأدب والنقد

١٤٣٣هـ - ٢٠١٢م


بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إلى:

كل صاحب قلب سليم..

والدي وإخوتي وأخواتي..

أساتذتي الموقَّرين..

طلابي الشباب الناشئين..

المدافعين عن فلسطين..

شكر وتقدير

بعد حمد الله وشكره على تمام الدراسة لا أنسى أن أشكر شكراً كل من أعانني في دراستي وبحثي، وأول من أشكر والداي اللذان حاولا قدر جهدهما أن يوفرا لي الجو المناسب للدراسة والبحث، ثم إخوتي وأخواتي، وأشكر شكراً خاصاً أساتذتي الكرام، وأخص: الأستاذ الدكتور عبد الخالق العف الذي تشرفتُ بإشرافه على الرسالة، والأستاذ الدكتور نبيل أبو علي والدكتور موسى أبو دقة اللذين قَبِلا أن يناقشا الرسالة، ولا أنسى أن أشكر الجامعة الإسلامية الصرح العلمي العظيم بإدارتها وعامليها على خدمتها لطلاب العلم، وأشكر كذلك إخواني في مسجد العودة على حسن تعاونهم . . .

والحمد لله رب العالمين . .

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

الحمد لله الذي وعد عباده إن أحسنوا بالجلال، يوم تسير الخلائق في إذعان وإذلال، قد جمَّل الوجه ومكَّن اللسان، وعدَّل الجسم فميَّز الإنسان، إذ سواه وعلمه البيان، وآتاه فصل الخطاب وسحر الكلام، وأكرمه بالعقل ولا أروع، وشرَّف العقلَ بالفكرِ فلا شيءَ منه أنفع، وجعل الفكرَ سبيلَ الوصول إلى الحكمة، والحكمةُ منبعُ خيرٍ لا يدانيه منبع، فالحمد لله على ما أبدع، والشكر له على ما أودع، حمدًا كثيرًا طيبًا مباركًا فيه، وصَلِّ اللهمَّ على الحبيب محمد وعلى آله وأصحابه ومن تبعه بالحسنى وسلِّمْ تسليما كثيرًا.. أما بعد..

فإن هذا البحث يتناول دلالات النص الشعري متخذًا من ديوان (لأجلك غزة) قاعدة للدراسة والتطبيق، واختيار هذا الموضوع كان لجِدَّته نظريًا وتطبيقيًا، وكل جديد مرغوب، فعلم الدلالة جديد نسبيًا، وديوان (لأجلك غزة) جديد كذلك، والهدف من الدراسة هو التوصل إلى ما يختبئ خلف النصوص الشعرية من قيم جمالية، وإلى ما يجعل الكاتب يختار أساليبه الكلامية ومفرداته اللغوية، وقد جاءت الدراسة الدلالية في ثلاثة فصول: الأول يرتبط باللغة الشعرية وما له صلة بها، وينقسم إلى خمسة مباحث، هي: التباين والتماثل والتكرار والتضاد والالتفات، والثاني يرتبط بالصورة الشعرية وما له صلة بها، وينقسم إلى ثلاثة مباحث، هي: التصوير المجازي والتشكيل الحسي والرمزية، أما الثالث فيرتبط بالموسيقى الشعرية، وفيه مبحثان، هما: الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي، وقد حاولت في دراستي أن أستفيد ممن تقدم، وقد قلَّ اقتباسي إذ ملت إلى التضمين، ومزجت فكرهم بما أُدرك لأحصل على المزيج، إذ في كل مزج نوع جديد، وخلط المعادن ينتج السبائك، ولا شك أن السبائك تكتسب أفضل ما في كل معدن مخلوط، لكنَّ ماءهم غلب لكونهم الأساتذة، وكيف للعين أن تعلو الحاجب إلا أنهم هم العين في القيمة والحاجب في العلو، فكان نتاج المزج إلى فكرهم أقرب، وبعلمهم أشبه، ويغلب على الدراسة المنهج الوصفي التحليلي، حيث يتم وصف كل ظاهرة شعرية بالتحليل، واعتمدت في التحليل على الاطلاع على تحليلات عدد من النقاد، فأعرضت عن تحليلات وأقبلت على أخرى، إذ ما أعرضت عنه تكسوه الرتابة، لما فيه لغيره من الإعادة، وما أقبلت عليه فيه من التجديد ما يجذب البعيد، واتبعت في التوثيق طريقة الدكتور المشرف بأن أذكر المصدر كاملًا في أول ورود له، ثم أكتفي بذكر عنوان المصدر ورقم الصفحة إذا ورد مرة أخرى، وقد زاوجت بين استخدام لفظ (انظر) ولفظ (راجع) فيما

ضمنته في البحث من المصادر الأخرى، وذلك أنَّ (انظر) تشير إلى أني أحيل القــارئ إلــى مصدر المعلومة إذا ما أراد التأكُّد منها أو استخدامها لبحثه، أما (راجع) فتشــير إلــى أنــي أحيل القارئ إلى المصدر ليتزود مما فيه لكوني أخذت شيئًا مما يخص بحثي مــن المصــدر وتركت ما لو اطلع عليه القارئ لازداد معرفة بالموضوع الذي دعاني إلى اللجوء إلى ذلــك المصدر، وقد كنت أشير في التوثيق إلى الكتاب الذي لا تاريخ له بالرمز (د.ت) والذي يعني (دون تاريخ)، وقد استغرقتْ كتابة البحث أشهرًا خمسة أو ما يزيد بقليل، من شوال ســبتمبر حتى ربيع أول يناير والحمد لله، ولعل ما ورد يفي بالغرض، دون إطنــابٍ ممــلٍّ أو إيجــازٍ مخلٍّ، وأسال الله السداد والرشاد، وأسأله المغفرة لي ولوالديَّ ولإخوتي وأخواتي، ولمعلمينا ولجميع المسلمين..

والحمد لله رب العالمين..

والصلاة والسلام على خاتم المرسلين..

يوسف حسن حجازي

الأربعاء

٢١ ربيع آخر ١٤٣٣، ١٤مارس آذار ٢٠١٢

٩:٣٣ مساء

تمهيد

علم الدلالة

إن الدراسة الدلالية للنص هي دراسة كل ما يعين على الوصول إلى الصورة المطلوبة له، حيث إن اللفظ دال والمقصود باللفظ مدلول، والنطق وسيلة للوصول إلى المقصود بحيث لا يمكن الوصول إليه دون الوسيلة ولا فائدة للوسيلة إن لم توصل إليه، ومن هنا ندرك تداخل الشكل مع المضمون والدال مع المدلول، واللفظ مظهر الدلالة، حيث يظهر الدلالة الواحدة بأكثر من مظهر، وهذا المظهر قد يكون سببًا في تقبل الدلالة أو رفضها، فإذا ما قلنا لشخص ما تكلم بالكذب (قولك غير صحيح)، أو قلنا له (قولك كاذب) فإن التعبيرين يحملان ذات الدلالة التي هي بطلان القول إلا أن ألفاظ كل تعبير تظهر الدلالة بمظهر مختلف، ولا يصح أن تقوم المفاضلة بين اللفظ ودلالته، لأن كليهما مطلوب، والمفاضلة إنما تكون بين طرفين يمكن لأحدهما أن يحل محل الآخر، لأن كل طرف يشكِّل ذاتًا منفردة منعزلة، ولا يمكن أن تقوم بين متضايفين، تمامًا كما لا يمكن أن نفاضل بين الأم والأب، لأن لكل منهما دورًا لا يقوم به الآخر حتى إن بدا أحدهما أكثر تأثيرًا، وقد كانت الدلالة سابقًا يقصد بها المعنى، فقد نقل الزبيدي عن الفارابي أن معنى الشيء وفحواه ومقتضاه ومضمونه هو ما يدل عليه اللفظ[1]، أما حديثًا فقد شملت الدلالة كل ما يحمله النص من أصغر بنية وهي الحركة إلى أكبر بنية وهي اللفظ، وما يؤديه البناء الموضوع من معنى وما فيه من صوت وحركة ولون ورمز، وقد ذكر البعض أن من المحدثين من ذهب إلى القول بالترادف بين الدلالة والمعنى، ومنهم من رأى أن المعنى أوسع من الدلالة لاقتصار الأخير على اللفظة المفردة، ومنهم من رأى أن الدلالة أوسع من المعنى فكل دلالة عندهم تتضمن معنى، وليس كل معنى يتضمن دلالة، فبينهما عموم وخصوص[2].

وقد تعرض السابقون لدلالات الألفاظ، ومن ذلك ما نقله ابن جني عن الخليل أن العرب توهموا في صوت الجندب استطالة ومدًا، فقالوا: صرَّ، وتوهموا في صوت البازي تقطيعًا، فقالوا: صرصر[3]، ومن الأدلة كذلك على إدراكهم لدلالة الحركات قول ابن جني: (وقال سيبويه في المصادر التي جاءت على الفعلان: إنها تأتي للاضطراب والحركة نحو: النقزان،

---

[1] انظر: تاج العروس من جواهر القاموس، محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تحقيق عبد المجيد قطامش، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، ١٤٢٢هـ - ٢٠٠١م، ٣٩/١٢٣.

[2] انظر: علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، هادي نهر، دار الأمل للنشر والتوزيع - الأردن، ط1، ١٤٢٧هـ - ٢٠٠٧م، ٢٨، ٢٩.

[3] انظر: الخصائص، عثمان بن جني، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، ٢/١٥٢.

والغليان، والغثيان، فقابلوا بتوالي حركات المثال توالي حركات الأفعال)[1]، وهــذه المســائل كثيرة عند ابن جني رحمه الله.

فالحديث عن الدلالة واضح عندهم، وقد أنصف جون لاينز القدماء حيث يرى أن علم الدلالة هو دراسة المعنى، وأن لفظة الدلالة استحدثت أواخر القرن التاسع عشر، وهذا لا يعنــي أن المفكرين لم يهتموا بدراسة معاني الكلمات إلا قبل أقل من مائة عام، بل وعلى العكس مــن ذلك، وجه النحاة اهتمامهم منذ أقدم الأزمنة حتى يومنا هذا إلى معاني الكلمات، وغالبًا مــا اهتموا بما تعنيه الكلمات أكثر من اهتمامهم بوظائفها النحوية، وأكبر برهــان علــى ذلــك القواميس اللامعدودة التي أنتجت خلال العصور في كل أجزاء العالم التي درست فيها اللغة[2].

ويرى (بريال) الذي يعد واضع علم الدلالة الحديث أن الدراسة التي يدعو إليها القارئ هــي من نوع حديث للغاية، كما يرى أن معظم اللسانيين اهتموا بجســم وشــكل الكلمــات، ومــا انتبهوا قط إلى القوانين التي تنظم تغيُّر المعاني وانتقاء العبارات الجديدة والوقــوف علــى تاريخ ميلادها ووفاتها، وأطلق على هذه الدراسة اسم (semantique)، للدلالة على علــم المعاني[3]، وما ذكره بريال لا يبتعد كثيرًا عن فهم علماء العربيــة الســابقين، حيــث يقــول الفارابي (ت٣٣٩) في العبارة: (الألفاظ الدالة: منها مفردة تدل على معان مفــردة، ومنهــا مركبة تدل أيضًا على معان مفردة، ومنها مركبة تدل على معان مركبة، فالألفاظ الدالة علــى المعاني المفردة ثلاثة أجناس: اسم، وكلمة، وأداة... فهذه الأجناس الثلاثة تشترك في أن كل واحد منها دال على معنى مفرد)[4]، فيقرن الفارابي اللفظ في جميع حالاتــه بالدلالــة وكأنــه يومئ بقوله إلى أن اللفظ المنزوع الدلالة لا قيمة له.

أما أبو حامد الغزالي (ت٥٠٥) فيقول فيما يقتبس من الألفاظ لا من حيث صيغتها بــل مــن حيث فحواها وإشارتها: (وهي خمسة أضرب: ... الضرب الثاني: ما يؤخذ من إشارة اللفــظ لا من اللفظ: ونعني به ما يتبع اللفظ من غير تجريد قصد إليه، فكما أن المــتكلم قــد يفهــم

[1] الخصائص ١٥٢/٢

[2] انظر: علم الدلالة (الفصلان التاسع والعاشر من كتاب مقدمة في علم اللغة النظري)، جون لاينز، ترجمة:مجيد عبد الحليم الماشطة وآخرين، كلية الآداب – جامعة البصرة، ١٩٨٠، ٩.

[3] انظر: علم الدلالة، منقور عبد الجليل، اتحاد الكتاب والأدباء، دمشق، ٢٠٠١، ص(٤٢، ٤٣).

[4] العبارة، أبو نصر الفارابي، تحقيق الدكتور محمد سليم سالم، مطبعة دار الكتب – مصر، ١٩٧٦، ص(٧، ٨).

بإشارته وحركته في أثناء كلامه ما لا يدل عليه اللفظ نفسه فيسمى إشارة، فكذلك قد يتبع اللفظ ما لم يقصد به ويبني عليه)[١].

وعبَّر حازم القرطاجني (ت ٦٨٤هـ) في منهاج البلغاء بطريقته عن دلالة الألفاظ، فيقول: (... صارت رسوم الخط تقيم في الأفهام هيآت الألفاظ فتقوم بها في الأذهان صور المعاني، فيكون لها أيضًا وجود من جهة دلالة الخط على الألفاظ الدالة عليها) ثم يقول: (قد تبين أن المعاني لها حقائق موجودة في الأعيان، ولها صور موجودة في الأذهان، ولها من جهة ما يدل على تلك الصور من الألفاظ وجود في الأفهام، ولها وجود من جهة ما يدل على تلك الألفاظ من الخط يقيم صور الألفاظ وصور ما دلت عليه في الأفهام والأذهان)[٢].

أما ابن خلدون (ت ٨٠٨) فيقول عن الخط: (وهو رسوم وأشكال حرفية تدل على الكلمات المسموعة الدالة على ما في النفس، فهو ثاني رتبة عن الدلالة اللغوية)[٣]، أما السيد الشريف الجرجاني (ت ٨١٦هـ) فيعرف الدلالة بقوله: (الدلالة هي كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر، والشيء الأول هو الدال، والثاني هو المدلول، وكيفية دلالة اللفظ على المعنى باصطلاح علماء الأصول محصورة في عبارة النص وإشارة النص، واقتضاء النص)[٤]، ويعرف الدلالة اللفظية الوضعية بقوله: (هي كون اللفظ بحيث متى أطلق أو تخيل فهم منه معناه، للعلم بوضعه)[٥].

أما حديثًا فقد خُصَّت الدلالةُ بعلم مستقل له طلابه ومناهجه، ويعد اللغوي الفرنسي بريال واضعًا لهذا العلم أواخر القرن التاسع عشر (١٨٨٣م)، ليعبر عن فرع من فروع اللغة العام هو علم الدلالات ليقابل علم الصوتيات الذي يعني بدراسة الأصوات اللغوية[٦].

إن ارتباط الدال بالمدلول يأبى أن يضعف حفاظًا على مهمة المنطوق، وهناك فرق بين الرمز الكتابي واللفظ المنطوق والمعنى المقصود، فالرمز دال على مدلول، وهو ما يشير إلى ما ارتبط بالذهن، ومدلوله اللفظ، واللفظ مدلول لغيره دال على غيره، فهو مدلول للرمز، دال

---

[١] المستصفى من علم الأصول (الجزء الثالث: طرق الاستنباط)، أبو حامد الغزالي، تحقيق حمزة بن زهير حافظ، الجامعة الإسلامية – المدينة المنورة، د.ت، ٤٠٦.

٢ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، د.ت، ١٩.

٣ مقدمة ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد بن خلدون، تحقيق علي عبد الواحد وافي، دار نهضة مصر للطبع والنشر – القاهرة، ط٣، ١٤٠١هـ، ٢/٩٦١.

٤ التعريفات، علي بن محمد الشريف الجرجاني، مكتبة لبنان – بيروت، طبعة جديدة ١٩٨٥، ١٠٩.

٥ التعريفات، ١١٠.

٦ انظر: علم الدلالة العربية بين النظرية والتطبيق، فايز الداية، دار الفكر – دمشق، ط الثانية، ١٤١٧هـ/ ١٩٩٦م، ٦.

على المعنى، والمعنى مدلول غير دال لأنه الغاية التي يُدَلُّ عليها ولا تَـدُلُّ علـى غيرهـا، واللفظ معرِّف المعنى وليس أصلًا له، ولا يمكن أن نجرد اللفظ من مدلولـه، ولا يمكـن أن يتكوَّن المعنى الكامن في النفس دون دال، وأيًا كانت الألفاظ فإنها تبقى دالة علـى المعنـى حتى لو اختلفت بنيتها، أو اختلفت لغتها، ولا يمكن أن نعبِّر عن المدلول إلا باستخدام اللفـظ المناسب للاعتبارات المختلفة، ولو حاولنا أن نصل إلى مدلول اللفظ بلفظ غير مناسب فلـن نصل إلى شيء، وحينها يفقد اللفظ حقيقته التي جيء به من أجلها، كـأن تقـول لمتحـدث بالانجليزية: (أريد أن آكل) فلا شك أن هذا اللفظ الدال بالنسبة لك غير دال بالنسبة لغيـرك، وهذا يعني موت اللفظ، لأن الذي لا يدل كالذي لم يوضع، وعند دراسة النصوص لا بد مـن دراسة كاملة لما يشكِّل هذه النصوص فتدرس الألفاظ وكل ما تتضمنه، والتي يمكن وصفها بالإبداع أو التقليد، وتدرس كذلك المعاني التي تفرض على الكاتب اختيار الألفاظ المناسبة.

والدراسة الدلالية تكشف جمال النص وتجعله حيويًا، وإذا ما أهملنا عنصر الدلالة الشـعرية فلن يكون النص إلا أغصانًا بالية لم ترحمها وطأة الخريف، وإلا فكيف سنصل إلى الاستعارة والكناية والمجاز وكلها لا تدرك باللفظ دون معرفة دلالة اللفظ، لأن اللفظ ينبـئ باسـتحالة إرادته لمخالفة المعقول، وفي الوقت نفسه يأمرنا أن نبحث في دلالته المستمدة من السـياق لنتمكن من الوصول إلى مقصد الواضع، وغالبًا إذا لم يكن المقصود موضوعًا فإنـه يكـون متوقعًا، فالواضع لا يحب أن يذهب القارئ إلى غير ما يريد فتضيع رسالته لغمـوض دلالـة لفظه.

حرب الفرقان

حدث وتداعيات:

في سكون الدجى، كانت مجامع الأضغان تسيطر على مركز القرار لينحت في صخر الزمن صورًا من ظلم الإنسان، فكان التخطيط لحرب هدفها سحق كل العقبات التي تقف أمام الظلم، بل هدفها نسف نسل البراءة والكرامة، وما كانت لتكون إذا ما قبل أهل قطاع غزة بسياسات العدو، لكن كل من يريد العزة يجب أن يدفع الثمن..

كان رفض حركة المقاومة الإسلامية حماس ومعها شرفاء القوم الاعتراف بكيان اليهود في فلسطين رغم دخولها مرحلة الحكم بعد فوزها في انتخابات عام ألفين وستة سببًا في إثارة غضب الاحتلال الصهيوني، فبدأت المؤامرات، وبدخول حماس مرحلة جديدة بعد تفردها بالحكم في قطاع غزة بعد نزاعات دموية بينها وبين حركة فتح بدأ اليهود يدركون مدى الخطر القادم، فصاحب الباطل متخوِّف بطبعه، فحاولوا أن يخضعوا المقاومة في غزة بكافة الطرق إلا أن الأخيرة بقيت على ذات المبادئ، بل زاد نشاط المقاومة عسكريًا بشكل ملحوظ من جهة داخلية تمثلت في الإعداد والتصنيع والتعبئة، ومن جهة خارجية تمثلت في جلب الدعم وتهريب السلاح، وبدأت مصادر توريد المعلومات لليهود تجف نتيجة سياسة حماس المحكمة في ملاحقة عملاء اليهود، وهذا كله أزعج اليهود أيما إزعاج، وحرمهم النوم خوفًا على مصيرهم، ففرضوا حصارًا خانقا، حيث أغلقوا المعابر أمام حركة التجارة والسياحة والعلاج، وأوقفوا حركة تدفق الأموال وتبادلها بين قطاع غزة والخارج، والمقاومة لا زالت على موقفها، حاولوا الضغط عليها عسكريًا فاستهدفوا بالصواريخ القوة التنفيذية التابعة لحماس، ونفَّذوا عمليات عسكرية محدودة في القطاع، منها: عملية "الشتاء الساخن" في شرق جباليا التي بدأت صباح يوم الأربعاء العشرين من صفر سنة تسع وعشرين وأربعمائة وألف للهجرة، السابع والعشرين من فبراير سنة ثمان وألفين واستمرت سبعة أيام، وقد استشهد فيها (اثنان وثلاثون ومائة) فلسطيني، بينهم (ستة وستون) طفلاً، فيما بلغ عدد الجرحى (سبعين وثلاثمائة) بينهم (اثنان وتسعون) طفلاً، وثلاثة مسعفين وثلاثة صحفيين[١]، وشكلت هذه العملية ضغطًا على المقاومة، فقبلت الهدنة لتعيد رص صفوفها، فتم إعلان التهدئة في اليوم التاسع عشر من يونيو سنة ثمان وألفين، لمدة ستة أشهر، ولم يحترم الاحتلال شروط هذه التهدئة فلم يفتح المعابر لإدخال الغذاء والدواء حسب ما تم الاتفاق عليه، وكانت فترة التهدئة فترة إعداد من كلا الطرفين، من اليهود والمقاومة، فكلٌّ منهما يعدُّ للآخر، لكن اليهود استغلوا كل الظروف للقضاء على هاجس المقاومة، في حين أن الأخيرة لم تكن تدرك مدى سوء نية اليهود، ومن لم يدرك الخطر لا يعدّ له، على الرغم من

---

[١] انظر: المحرقة الصهيونية، إعداد المكتب الإعلامي لحركة المقاومة الإسلامية حماس، ٢٠٠٨، ص(١٠١، ١٠٢).

وعيها بخطورة المرحلة، لكن حركة حماس ببراءتها وأهل غزة معها حسبوا أن المجتمع الدولي سيتعاطف مع صور المرضى المتهافتين من وعك المرض، ومع صور الجوعى المتهالكين لضمان قوت أولادهم، لكن أنى للذئاب أن ترحم الظبي اللطيف؟ لم تنجح آلة حماس الإعلامية في تحريك مشاعر الزعماء، لأن اليهود حرَّكوا الزعماء بأموالهم وحضورهم، كانت فترة التهدئة مكيدة كادها اليهود للقضاء على أصول المقاومة وفروعها، وما كان لليهود ذلك إلا بمساعدة الجوار الذي يُعَدُّ خط إمداد جيد لها، فكانت الخيانة المعهودة من زعماء العرب منذ سقوط الخلافة الإسلامية إلا ما نزر، وبرزت خيانة النظام المصري التي مهما سفتها الشمال والجنوب لا يمكن أن يُمحى رسمها، كما لم ينسَ التاريخ لابن العلقمي خيانته، ومع انتهاء التهدئة بدأ الاحتلال التصعيد المتعمد لتنفيذ الخطة القذرة، وبدأت المقاومة ترد على التصعيد ليكون هذا مبررًا لليهود في عمليتهم العسكرية، وبعد أسبوع من التهدئة كانت تسيبي ليفني تتوعد حماس برد قاس وموجع وصرخت: (كفى يعني كفى، والوضع سيتغير) من قلب جمهورية مصر العربية، ووزير خارجية مصر (أحمد أبو الغيط) يقف بجوارها ثم أحسن في شكرها، وكان اليوم التالي...

هو يوم الحرب التي أطلق عليها العدو الصهيوني (عملية الرصاص المصبوب)، وأطلقت عليها المقاومة (حرب الفرقان) لأنها شطرت العالم إلى معسكرين: معسكر الإجرام والخيانة، ومعسكر العزة والكرامة.. تمايزت فيها نفوس القوم، وظهرت فيها مقاصدهم..

ويوم السبت السابع والعشرون من ديسمبر سنة ثمان وألفين هو أول أيام الحرب، وقد استمرت اثنين وعشرين يومًا، خلفت أربعة وأربعين وأربعمائة وألف شهيد، من بينهم مائة وتسع سيدات، وثمانية عشر وثلاثمائة طفل، وسبعة وعشرون ومائة شهيد يبلغ عمرهم خمسين عاما فأكثر[1].

واستهدف العدو في هذه الحرب كل ممنوع دوليًا، ضاربًا بكل المواثيق والقوانين عرض الحائط، لا يلقي بالًا لأكابر العالم ولا لقراراتهم، فالقوي يسود، والقانون على الضعفاء فقط، ومهما بلغت الأمم من مدنية وحضارة إلا أن شريعة الغاب هي الرأي الراجح، وذلك إذا غاب دين الله الإسلام، فاستهدف الاحتلال المدنيين العزل بكل وحشية، حيث إن نسبة الشهداء من أفراد المقاومة تقدر بخمس عشرة وخمسين من مائة بالمائة فقط (١٥,٥٠%) مخالفًا للمادة إحدى وخمسين من البروتوكول الإضافي الأول لاتفاقية جنيف الرابعة التي تنص على تمتُّع

---

[1] راجع: العدوان على غزة (حرب الفرقان٢٠٠٨ – ٢٠٠٩)، مجموعة من المؤلفين، مركز رؤى للدراسات والأبحاث – غزة – فلسطين، الطبعة الأولى، ١٤٣١هـ /٢٠١٠مـ، ٢/٢٣٥.

المدنيين بحماية عامة ضد الأخطار الناجمة عن العمليات العسكرية، كما حظرت المادة أعمال العنف أو التهديدات الرامية إلى بث الذعر بين المدنيين، واستهدف كذلك دور العبادة فدمَّر خمسة وأربعين مسجدًا تدميرًا كليًا، وخمسة وخمسين مسجدًا تدميرًا جزئيًا، وعشرات المساجد الأخر بدرجات متفاوتة مخالفًا بذلك المادة الثالثة والخمسين من البروتوكول الإضافي الأول لاتفاقية جنيف الرابعة التي تنص على حماية الأعيان الثقافية وأماكن العبادة كما حظرت اتخاذ مثل هذه الأماكن محلًا لهجمات الردع[١].

وقد استخدم العدو الصهيوني في حربه أسلحة متعددة، فاستخدم أسلحة محرمة دوليًا كالفسفور الأبيض، وأسلحة ثقيلة بقدرات خارقة لتدمير الأنفاق أو البنايات، وأسلحة ذات قدرات إشعاعية كاليورانيوم المنضب وقذائف وصواريخ تعمل على تقطيع الأوصال وتهتيك الأنسجة[٢].

وعند بدء الهجوم الصهيوني اتضحت عيوب خطة العدو الصهيوني، وكذلك عيوب خطة مقاتلي قطاع غزة، ويبدو ذلك فيما يأتي:

* خطة العدو الصهيوني:

وضع قادة جيش اليهود خطة الهجوم وحرصوا أن تكون مفاجئة لأبعد الحدود حيث قاموا بعملية تضليل ذكية، فقد أعلنوا أن المجلس الوزاري التابع لهم سيجتمع يوم الأحد لدراسة الهجوم على غزة، وقاموا بفتح المعابر المؤدية إلى القطاع كمظهر لحسن النية، وبعد هذا بدؤوا هجومهم يوم السبت وهو يوم إجازة مؤسساتهم، والسابق ليوم الأحد الذي قُرِّر فيه الاجتماع.

لكن الأمر لم يكن كما أراده اليهود، إذ شملت خطتهم على ثغرات مصيرية، فقد بدؤوا الهجوم بغارات جوية مكثفة تدرجت حدتها إلى الأدنى ثم بدؤوا بعد أسبوع هجومهم البري، وفي ذلك أمور:

- فقدان الزخم: فالأصل أن يستمر زخم الهجوم الجوي حتى لا يفقد حيويته وفعاليته إلى أن يبدأ التقدم البري.

---

[١] انظر: العدوان على غزة، ٢٣٥-٢/٢٣٦.

[٢] انظر: الحرب على غزة، حاتم أبو زايدة، مركز أبحاث المستقبل - غزة، ٢٠١٠، ص١٤٨.

- تَقَلُّصُ الضربات جعل مقاتلي القطاع في حالة تأقلم، حيث انتقلت حالتهم الانفعالية من التهيج والاضطراب إلى الاتزان وإدراك ما يحدث.

- طول مدة القصف الجوي والتباطؤ في التقدم البري أتاح لمقاتلي غزة إعادة رص الصفوف والتهيؤ للمرحلة التالية.

- عدم تركيز القوة على منطقة معينة زاد عدد الأهداف الذي بدوره شتَّت قوة جيش اليهود، فكان عليه بعد تقسيم القطاع إلى مناطق منفصلة أن يركز ضرباته على منطقة ولا يغفل المناطق الأخرى.

- ضعف توريد المعلومات أضعف تأثير الاستهداف الموسع، فلم تكن الأهداف في لب الصراع إذ إن غاية الاستهداف إخافة المقاتلين، وعادة لا يتأثر مقاتلو العصابات بالضربات التي لا تباشرهم.

- اختلاف أصحاب الرأي والقرار في جيش اليهود على الاستمرار في الحرب.

إذًا فالخطة تفتقر إلى الدقة والزخم والتركيز والتكثيف والسرعة ووحدة القرار.

● لمحة سريعة على أسباب تقدم العدو الصهيوني إلى عدة مناطق في القطاع في عملية الرصاص المصبوب:

- ما الذي جعل قوات العدو تتقدم إلى المنطقة الشمالية الغربية للقطاع، والمنطقة الشرقية للقطاع، ومنطقة شرق جباليا ومنطقة تل الهوا؟

لم يكن تَقَدُّمُ جيش اليهود إلى عدة مناطق من قطاع غزة دليل قوة وشجاعة، بل له أسبابه، فالعدو لا يتقدم إلى منطقة إلا بعد دراسة كامل تفاصيلها، وبعد التأكد من إمكانية سيطرته عليها، ويتم ذلك بعد ضمان وصول المعلومات اللازمة لذلك، ولو نظرنا إلى المنطقة الشمالية الغربية للقطاع لوجدنا أن العدو تقدم إليها وهو يملك مفاتيحها بما وصل إليه من معلومات عن كل ما فيها من تجهيزات بكل دقة، وقد أُلقي القبض بعد الحرب على عدة جواسيس للعدو منهم جاسوس من الدرجة الأولى في تلك المنطقة حيث كان مقربا من المقاتلين ومطلعا على كثير من تجهيزاتهم، رغم ذلك فقد وجد العدو جيوبا شديدة هددت استقراره، إذًا فالعدو تقدم وهو موقن أن المنطقة تحت السيطرة.

وحال المناطق الأخرى كحال المنطقة السابقة فالمنطقة الشرقية للقطاع يسلط العدو عيونه عليها، إضافة إلى أنها منطقة مكشوفة بالكامل وممسوحة أمنيًا، وكذا منطقة شرق جباليا حيث قُبض على جواسيس من تلك المنطقة شاركوا العدو الهجوم، وبالنسبة لمنطقة تل الهوا فلا شك أن المنطقة تحوي عيونا كثيرة للعدو أوردت له ما يلزم من المعلومات، وأسباب تقدم العدو إليها:

- أهمية السيطرة على هذه المنطقة باعتبارها هيئة حكم يمكن أن تعطي الطرف المسيطر ميزة معنوية.

- ضعف تحصين المنطقة لوقوعها قرب مناطق ميتة لم يحاول المقاتلون استغلالها لصالحهم حسب ما ورد للعدو.

- إيصال رسالة إلى المقاتلين بإمكانية السيطرة على القطاع بكامله إذ إن هذه المنطقة تتوسط القطاع، وفي محيطها مقرات الحكم والسلطة وبعض منازل قادة القطاع، ظنا من العدو أن هذا من شأنه أن يزعزع الروح القتالية لدى المقاتلين، وكأنهم غفلوا أن مقاتلي العصابات لا يعتمدون التمحور المكاني، ولا يوقفهم سقوط كافة المناطق ما دامت منطقة اختصاصهم تحت السيطرة.

فما أريد أن أقوله: إن العدو يتقدم إذا ضمن قدرته على السيطرة، ويتم ذلك في مناطق قد ركّز عيونه عليها، أو مناطق تعرضت لمسح أمني من جاسوس رفيع المستوى، أو مناطق تحت الملاحظة كالمناطق الحدودية.

* خطة مقاتلي القطاع:

قد بدا ضعفها واضحا مع بدء هجوم العدو، وذلك في:

- تأخر الهجوم المضاد.

- عدم استيعاب الضربة الأولى، ودائما الخطة الدفاعية تكون مهيأة لاحتواء الضربة الأولى التي تتصف غالبا بالقوة المفرطة.

- عدم الاستفادة بشكل كامل من الوقت الذي تباطأ فيه العدو.

- ضعف تحصين الخطوط الأمامية.

- انعدام البدائل، إذ تم اعتماد وسائل معينة، وتَعَطُّلُ هذه الوسائل يعني سقوط المنطقة.

- تضعضع الجنود، وذلك لغياب الوعي المطلوب لمثل هذه الحالات.

- عشوائية التنفيذ.

- ضعف الإعداد بشكل عام، جنودا وعتادا.

- الأهداف غير دقيقة.

- غياب التوجيه المباشر.

وكانت هذه الحرب بما فيها من صور متعددة ممثلة في بشاعة الجرائم المؤسفة الدافعة إلى الكمد والأسى، وفي لوحات الصمود والنضال، المولدة لنشوة الكرامة، كانت حدثًا يشد بقوة كل كاتب وشاعر وأديب ليكون له نصيب في كتابة هذه الصفحة التاريخية، فالمثقف هو لسان المجتمع، وسيل الجرح الدامي، وصوت النصر السامي، ينبثق من واقعه لتصوير وقائعه، وهل هو إلا من غزية.

الفصل الأول

(دلالات اللغة الشعرية)

- التباين.
- التماثل.
- التكرار.
- التضاد.
- الالتفات.



يختلف التباين عن التضاد في كونه يتطلب فهم الدلالة إضافة إلى فهم الدوال للوصول إلى علاقة قائمة بين المدلولات هي أشبه بالتضاد، وعليه فالتباين لا يكتشفه المعجم اللغوي، إنما يتطلب نشاطًا ذهنيًا لكونه قائمًا على إدراك مقصد اللفظ.

إن العلاقة بين الدوال المتباينة عبارة عن تضاد غير مباشر كما يذكر محمد عبد المطلب، حيث يتحقق التضاد بين التعبير الأول وما يستدعيه التعبير الثاني، فمثلًا: الموت ضده الحياة، وهنا التضاد مباشر بين الدالين، أما إذا قلنا: (الموت والازدهار)، فإن الازدهار يستدعي الحياة، ولا يكون الموت ضد الازدهار، إنما ضد ما يستدعيه لفظ الازدهار[1]، وعليه فعلاقة التضاد ليست بين الدوال المذكورة، إنما بين طرف وما يستدعيه الآخر:

الموت ⟵ الازدهار ⟵ الحياة

والتفاوت في التعبيرات المتباينة يكون على مستوى العلاقة بين الطرف الثاني وما يستدعيه، ومن هذه العلاقات علاقة السببية، نحو قول سمير العمري في (راية المجد):

إني رأيت سيوف الحق مغمدة***وكل خيل مشى درب الجهاد كبا[2]

فالبيت فيه تخالف على مستويين: المستوى الأول تخالف مع المتوقع، فسيوف الحق ليس لها أن تغمد إلا أنها غير مشرعة، وخيول الجهاد توصف بالفتح والانتصار إلا أنها هنا مهزومة، والمستوى الثاني هو تخالف بين المشي و الكبو، والأخير سبب للتوقف، والتضاد حدث بين المشي وما يسببه الكبو لا الكبو نفسه، وهذا التعبير يعمل على تضييق الدلالة إذ يذكر السبب دون النتيجة، ويقصر التوقف على الكبو، وهو توقف فيه شيء من الأذى، فهو قصري خارج عن الإرادة، إذ مَن يقبل أن يكبو على وجهه؟

وقد يكون الدال الحاضر ناتجًا عن الغائب، فتكون العلاقة بينهما مسبَّبِيّة، نحو قول آدم فتحي في (لا تساوم):

---

١ راجع: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، محمد عبد المطلب، دار المعارف – القاهرة، ط٢، ١٩٩٥، ٢٣٣–٢٣٥.

٢ لأجلك غزة (ديوان الشعراء العرب في معركة حرب الفرقان ٢٠٠٩مـ)، جمع وإعداد: موسى إبراهيم أبو دقة، منشورات منتدى أمجاد الثقافي – غزة، ط١ ٢٠٠٩، ٢٣٠.

ستعود الأرض من سرّاقها

ذات سلام وحدها دون نضال أو شغب

هكذا ترجع من تلقائها الرحب إلى عشاقها[1]

فالسلام يضاد الحرب، لكنما الشاعر لم يذكر الحرب إنما ذكر ما تسببه من شغب، فالشغب يستدعي السبب الذي يشكل مع السلام علاقة تضاد، وقد جاء التخالف بين المضاف إليه الأول والمضاف إليه الثاني، إلا أن الإضافة في التعبير الأول تعمل على إلصاق الصفة، أما الإضافة في التعبير الثاني فتحمل معنى السلب، وقد نقلت هذه الإضافة التعبير من التخالف الظاهر إلى الترادف في المدلولات، فإن خالف السلام الشغب، فإن ارتباط الشغب بما قبله كان قلبًا لهذا التخالف، من تخالف قائم على علاقة المسببية بين التعبير الثاني وما يستدعيه إلى توافق قائم على إثبات السلام من جهة، ونفي معالم الحرب من جهة أخرى، فالسلام هو نفي الحرب الذي يعني لا شغب ولا نضال..

***

وقد تكون العلاقة عبارة عن تشابه بين التعبير و ما يستدعيه، نحو قول فايد إبراهيم في (أبناء غزة قادمون):

يا وطني السليب

النفط يعلو ثم يهبط

والهبوط أو السقوط

لا وقت عندي للهجاء أو البكاء

قم يا أبي

[1] لأجلك غزة، ٦٢.

أبناء غزة قادمون[1]

فقد اعتمد الطرف الثاني من أطراف التخالف على لفظ يشبه ما يضاد الطرف الأول في قوله (يعلو ثم يهبط)، إذ العلو ضده السفول، والسفول يشبه الهبوط، ويؤكد الشاعر على هذه العلاقة التشابهية في السطر الذي يليه فالهبوط أو السقوط يحمل الدلالة نفسها عند الشاعر، حيث إن الحرف (أو) يؤدي دلالة الإباحة، وكأن النص يومئ للملتقي أنه يجوز أن تحل كل كلمة مكان الأخرى، وبذلك يتحرر الكاتب من الارتباط بلفظ واحد فلا إشكال إن تغير اللفظ، المهم أن تبقى الدلالة واحدة، فالهبوط أو السقوط تدلان على معنى السفول الذي هو ضد العلو، ومن هنا تنتج علاقة تضاد غير مباشرة بين (العلو والهبوط).

ومن تلك العلاقات ما ينتج عن تقارب الدال الحاضر مع الغائب، ويَعُدُّ محمد عبد المطلب التقارب أوسع من التشابه[2]، نحو قول عبد الرحيم جداية في (يحدو الأزرق):

نطقت به الذكرى وظلت تنطلق***وإذ الغياب محرّق ومحرقُ

كالأمنيات على رصيف حياتنا***نامت بنا شوقًا وقامت أشوقُ[3]

فالقيام يقارب الاستيقاظ فكلاهما تنتفي معه صفه النوم، ولم يأتِ التعبير باللفظ المضاد، إنما بلفظ يقارب المضاد للطرف الأول، وفي هذا الأسلوب يمكن للملتقي أن يستعين بفكره للوصول إلى العلاقة بين الألفاظ، إذ المعجم لا يغني في هذه الحالة، والسبب في التعبير بهذا الأسلوب ليس إنشاء الموسيقى أو قلة المفردات اللغوية، إنما جرت هذه الكلمة مجرى ما يكون ضد النوم، إذ شاع استخدام (قمت من النوم) بدلًا من (استيقظت أو صحوت)، لذا جاز في الشعر أن تحل محل ما جرت مجراه في الكلام العادي، والدلالة التي يحملها القيام أوسع مما يؤديه معنى الصحو أو اليقظة، لأن القيام يشرك النشاط والحركة مع الصحو، فالدلالة القيامية أكثر حيوية من الدلالة الصحوية.

[1] لأجلك غزة، ٣٨٢.

[2] انظر: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ٢٤١.

[3] لأجلك غزة، ٣١٤.

وقد تكون العلاقة قائمة على الجزئية والكلية بين الدوال الحاضرة والغائبة، نحـــو قـــول آدم فتحي في (لا تساوم):

هل أنت

مجنون؟ بلى مجنون آلامي، بلي

مجنون أحلام

تهاوى بيد الفرد وأحلامٍ

تحاماها العشيرة[1]

فالشاعر يتأثر بضربين من الأحلام: الأول يرتبط بالفرد، والآخر ترتبط بالعشـــيرة، فـــالأحلام تتهاوى على المستوى الفردي، وتضيع على المستوى الجماعي، ويرتبط لفظ (الفـــرد) مـــع لفظ (العشيرة) بعلاقة تخالف، أي تضاد غير مباشر، إذ ما تحمله العشيرة من دلالة يختلـــف عما تحمله (الفرد) من الدلالة تخالفًا عكسيًا، ينتج هـــذا التخـــالف مـــن إدراك المتلقـــي أن العشيرة هي صورة من صور الجماعة العامة، وبغير هذا الإدراك لن يـــتمكن المتلقـــي مـــن الوصول إلى التخالف، حيث إن المعجم اللغوي لا يعترف بأن العشيرة ضد الفرد، وقد يكـــون ذلك موجودًا في المعجم الاجتماعي، إذًا فالتضاد بين الفرد والجماعة، ولأن العشـــيرة جـــزء من الجماعة، تكون العلاقة بينهما علاقة جزء وكلٍّ كما هو واضح..

ومثله قول حسن سباق في (أيها العربي أنت المستباح):

دعنا نؤدبكم لكونكم سكنتم أرضنا

تلك التي فيها دفنا سرنا

---

[1] لأجلك غزة، ٥٣.

جثمان يوسف والكليم وهيكلًا

كنا بنينا أصله يومًا هنا

فبنيتم الأقصى مغاظًا فوقه

سنهده ونعيد هيكلنا الذي

كتب الرواة بأنه بين المآذن قدسنا

مستشرفًا فينا سليمان الذي

ملك الشآم وبعدها ملك الدنا

هذا الزمان زماننا[1]

يبدأ التخالف في النص السابق من السطر الأول، لكنه تخالف ليس حاصلًا بين الألفاظ، إنما هو تخالف تاريخي، ففيه مخالفة للحقيقة إذ الأرض التي هي للعرب يجعلها اليهود لهم، حيث إن ضمير الجمع يعود على اليهود، ثم يسير النص في اتجاه واحد مدَّرعًا بالأدلة التي تؤكد أن الأرض لليهود زورًا، فاستدلالهم باطل، وما بني على باطل فهو باطل، ثم نصل إلى التخالف بين الألفاظ في قوله: (نهده ونعيد)، فالهد ضده البناء، والبناء جزء من الإعادة، واستخدام لفظ الإعادة أنسب إذ يتضمن حقيقة يريد أن يوصلها، وهي أنهم يحاولون إعادة ما كان موجودًا سابقًا، ولا يحاولون مجرد بناء ما لم يكن، فالإعادة تشمل البناء وغيره، وهم لا يريدون بناء جديدًا إنما إعادة بناء قديم، وبذا تكون العلاقة بين البناء والإعادة هي جزء وكل..

***

ومن العلاقات ما يعرف بالتضايف، ويعرف محمد عبد المطلب المتضايفين بأنهما اللذان لا يتصور أحدهما بدون الآخر[1]، وذلك مثل قول سعد الدين شاهين في (في خاطري وطن وإبريق وماء):

[1] لأجلك غزة، ١٣٧.

ولد يسطر دفتر الإنشاء

كي يستولد الكلمات من فمه

الميتم بالرفاء

أمي.. أبي.. جدي..

تراب الأرض

أفيون القبيلة[2]

وعلاقة التضايف قائمة بين الدوال الحاضرة، إذ لا يستدعي الطرف الآخر ما يضاد الأول، وفي الوقت نفسه لا يعد الطرف الآخر ضدًا للأول، فهو لا يستدعي ما هو ضد، إنما يخالف اللفظ الأول في الدلالة، وعلى الرغم من لزوم مخالفة أحدهما للآخر إلا أنه لا يمكن أن يكون الطرف الأول إلا بالآخر، وذلك في قوله (أمي، أبي)، (أبي، جدي)، فالأمومة غير متحققة دون وجود الأب، والأب ليس هو الأم، كذا الأبوية لا تكون إلا بوجود الجد الذي هو أصل الأب، والجد ليس هو الأب، فالتخالف هنا قائم على التضايف إذ لا انفكاك للطرفين عن بعضهما.

***

وقد تكون العلاقة قائمة على العموم والخصوص نحو قول محمد عبد المطلب جاد في (تعلم):

هنا يتجلى ركوع الطواغيت

تحت غطاء من الذل محكم

يجيئون يستعطفون بقاء

بنيل الرضا من مذل ومنعم[1]

---

[1] انظر: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ٢٤٣.

[2] لأجلك غزة، ٢٠٤.

يتضمن السطر الأول تخالفًا عُرفيًا مع السطر الثاني، إذ الطاغوت يطغى بكبرياء على الآخرين، إلا أن السطر الثاني جعله خاضعًا للذل، ثم يتحقق التخالف اللفظي بين (مذل ومنعم)، فالذل ضده العز، والعز صورة من صور الإنعام، إذ الإنعام أشمل وأعم، فبه تتسع الدلالة، وبذلك تكون العلاقة بين الدال الحاضر والغائب علاقة عموم وخصوص..

***

وقد تنقطع العلاقة بين الدال الحاضر والغائب، فإذا نظرنا إلى الدوال وجدناها تحتاج إلى تأويل لإيجاد ما بينها من علاقة، نحو قول باسل بزراوي في (سنعيش رغم الداء والأدواء):

طيور النورس الغضبى تهاجر في بوادينا

وفي صحرائنا الصفراء

تغرس نصل سكين

لتورق بعد ميلاد الهوى وردًا

ونارًا في حقائب سافرت عبر الأثير إلى فلسطينِ[2]

فالورد يخالف النار في النص السابق، لما في الورد من إشارة إلى النعيم، ولما في النار من إشارة إلى العذاب، ومن المألوف اجتماعيًا أن الورد ضده الشوك، أي أن لفظ النار يستدعي لفظ الشوك، ولا علاقة مباشرة بينهما إلا إذا حاولنا التأويل فإننا نستطيع حينها أن نقول: كلاهما فيه الأذى والضرر والعذاب، وهذه علاقة قائمة بين مدلولات الألفاظ لا بين معانيها، والتعبير بلفظ النار تتسع فيه دلالة الأذى لذا كان أنسب للذكر في النص، وعلى ما ذكر تكون العلاقة بين الشوك والنار منقطعة..

ومثله قول آدم فتحي في (لا تساوم):

---

[1] لأجلك غزة، ٤٦٨.

[2] لأجلك غزة، ٨٧.

أولا تعلم أني أتكلم

عوضًا عنك وأني أتعلم

عوضًا عنك وأني أتنفس

عوضًا عنك وأني أتجسس

عوضًا عنك لأحرس

حرسي منك؟ وأني لم أعش آكل أو أشرب

أو أغضب أو أطرب

أو أملك أو أهلك هذي الأرض إلا عوضًا عنك

وأني خفت أن يسكن قلبي عندما ينبض قلبك[١]

يبدأ النص بتخالف بين التكلم والخطاب، وتبقي الأسطر تتحرك حركة بندولية بينهما إلى أن تصل إلى التخالف القائم على التضايف بين اللفظين (أكل وأشرب)، ثم يليه تخالف آخر بين (أغضب وأطرب) قائم على علاقة المسببية بين (أطرب) وما يستدعيه من (الهدوء)، ثم التخالف في السطر الأخير بين (يسكت) و(ينبض)، إذ السكوت ضده الكلام لا النبض، والعلاقة بين النبض والكلام منقطعة إلا إذا حاولنا تأويل ذلك بأن كليهما إشارة إلى الظهور والحياة..

***

وحسب ما سبق يمكن أن ندرك أن علاقات التخالف عديدة، ويتوقف تحديدها على فهم نقاط الالتقاء بين الطرف الثاني وما يستدعيه، ويمكننا أن نصف التخالف بالمرسل تشبيهًا له بالمجاز المرسل، وذلك لكثرة علاقاته، بل قد يأتي التخالف بصورة أخرى لا تعتمد على استدعاء طرف حاضر لآخر غائب كما سيمر لاحقًا بإذن الله..

***

[١] لأجلك غزة، ٦٤.

ويعد طباق السلب من صور التخالف، وطباق السلب لا يعتمد على التضاد المعجمي بين الألفاظ، إنما هو تكرار للدال الحاضر بحكم مغاير للأول، ويرى محمد عبد المطلب أن هذا النوع يعد تخالفًا من حيث السلب والإيجاب فقط، أي أن الألفاظ نفسها لا تحمل تخالفًا، إنما يتم ذلك من خلال المفهوم، كما يرى أن التحرك بين السلب والإيجاب يدفع الدلالة إلى أن تأخذ شكلًا بندوليًا بين الطرفين، بالإضافة إلى التنقل بين المنطوق والمفهوم مما يضفي حيوية بين البعد المنطقي الذهني والبعد العاطفي النفسي[1].

والإيجاب في اللغة يعني الإثبات، أما السلب فهو النفي، وللنفي وسائل عدة، منها الحرف كلم ولن ولا، ومنها الفعل كليس، ومنها الاسم كغير ودون، يقول هاشم صديق في (الجلد الحريق):

لماذا لم يزل

هذا الذي يقتات

من روحي ومن حزني

ومن ظني

ومن لحمي..

وطني

ولا وطني[2]

يسيطر على النص السابق التماثل التركيبي في أغلب الأسطر، وذلك في حرف الجر والاسم الذي يليه وارتباط الاسم بياء المتكلم، ويبدو التماثل واضحًا في لفظ (وطني) في آخر سطرين، إلا أنه في الحقيقة ليس تماثلًا، فحرف النفي قلب التماثل اللفظي إلى تخالف، إذ التخالف ناتج عن ذكر الدال مرة أخرى بحكم مخالف للأول، وتتردد الدلالة بين الصفة والحقيقة، فالذي يستغل شعبه لصالحه يوصف بالوطنية وهو عدو لها في الحقيقة، ويستمر

---

[1] انظر: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ٢٤٧.

[2] لأجلك غزة، ٥٤٩-٥٥٠.

تحرك الدلالة حركة بندولية بين الدالين المثبت والمنفي، ويتحقق هذا الاستمرار بمساعدة السطر الأول (لم يزل) الذي يفيد الاستمرار كذلك..

ومثله قول محمد عبد الرزاق أبو مصطفى في (الصمت البريء):

لم يرضعوا الوطن الحبيب

ولا حليب الأمهات

لكنهم رضعوا صواريخ الصهاينة

اللئام بحقدهم ضد الحياة[١]

فالتضاد حاصل على مستوى حكم اللفظ، حيث الأول مسلوب والثاني موجب، وقد حقق اختلاف الحكم علاقة عكسية بين اللفظين المتحدين، والتعبير الشعري جاء مخالفًا للمسار الطبيعي لبنية الاستدراك في لفظة (لكن)، فمن المتوقع أن يكون ما بعد (لكن) مخالفًا في الحكم لما قبلها، لكن النص جاء على غير ذلك إذ العلاقة بين رضاعة الوطن ورضاعة الصواريخ علاقة سبب ونتيجة، فلا يرضع عذاب الصواريخ إلا من رضع حب الوطن، ومما لا ريب فيه أن النجاة من قصف الصواريخ العدوانية هو خيانة الوطن، لكن النص جاء بصورة مغايرة، حيث إن انتفاء رضاعة الوطن صاحبها حضور رضاعة الصواريخ، وذلك لا يحوي تضاربًا صياغيًا، إنما رضاعة الوطن حل محلها رضاعة الصواريخ، فالعدو لم يترك فرصة كافية للرضاعة من الوطن.

***

[١] لأجلك غزة، ٤٥٩.

ومن التخالف ما يتحقق بين تراكيب تتضمن مواقف متباينة، فالتضاد غير مباشر، إذ يتحقق بين ما يحمله الطرف الأول من معنى، وما يحمله الطرف الآخر من معنى، وهو ما يعرف عند البلاغيين بالمقابلة، إذ لا يشترط في طرفي التخالف أن يشتملا ألفاظًا متضادة، كقولنا: (لا يكرم النساء إلا كريم، ولا يهينهن إلا لئيم)، فيكرم لا تضاد يهين، والكريم لا تضاد اللئيم، ولكن معنى التركيب الأول وهو (احترام النساء) يضاد معنى التركيب الثاني وهو (إهانة النساء)، وعلى ما سبق فالتخالف لا يعتمد التضاد المباشر بين الألفاظ، إنما يعتمد تضاد المعنى والدلالة..

يقول آدم فتحي في (لا تساوم):

يا ابنتي واختلفوا في كل ما يعلو بهم

واتحدوا في الانبطاح[1]

فالأسطر لا تحمل تضادًا، إذ الاختلاف ليس ضد الاتحاد، والعلو ليس ضد الانبطاح لفظيًا، إلا أن اجتماع الألفاظ في التركيب الأول أعطى معنى مغايرًا للمعنى الناتج عن اجتماع الألفاظ في التركيب الآخر، ومن خلال هذا الأسلوب يستطيع الشاعر أن يعطي صورة تكاملية عن المشهد الذي يريد تصويره، فكل طرف من طرفي المقابلة عبارة عن طرف من أطراف مشهد كامل بدونه يصبح هذا المشهد مبتورًا، إذ الطرف الأول لا يشير بالضرورة إلى الطرف الآخر كما التضاد المباشر الذي يشير الطرف الأول فيه مباشرة إلى الآخر، فالأبيض مثلًا يشير إلى الأسود كضد له، أما الاختلاف فلا يشير إلى الاتحاد كضد له، وهنا لا يجدي قولهم: (إنما تعرف الأشياء بالأضداد)، لأن الطرف الثاني قد ينسلخ من الاصطدام التقابلي المباشر مع الطرف الأول، هذا في حال كانت العلاقة مقتصرة على مفردات، أما إذا كانت العلاقة بين تراكيب فإن كل تركيب يشكل مشهدًا مكمّلًا للآخر على نحو لا يمكن التوصل من خلال أحدهما للآخر، ومن هنا كانت القيمة الفنية للمقابلة، والتي هي توضيح المعنى بشكل كامل وتأكيده بما تفرضه من تضاد بين المعاني الكلية للتراكيب.

[1] لأجلك غزة، ٦٨.

ويقول أيمن العتوم في (أحقًا أنكم عرب):

أمن حق العروبة أن أذبح دونما رحمة

وأطفالي علي جوع يذوقون الردى والويل والنقمة

وأنتم في عروشكم تموت كروشكم تخمة[1]

فالأسطر تخفي أي تضاد صريح بين ألفاظها، إلا أن التضاد يقهر تمويه النص ليبدو في معاني التراكيب، ومن الواضح أن المقابلة حاصلة بين طرفين في النص، الطرف الأول يضم المتكلم (أذبح أنا)، والغائب (يذوقون هم)، وأما الآخر فيضم المخاطب (أنتم)، والتخالف ليس بين الأنا والهو، إنما يقع بين الموقف الذي فيه المتكلم والغائب، والموقف الذي فيه المخاطب، إذ الصورة التي يمكن استنتاجها من السطر الأول والثاني هي صورة الجوع والقتل والعذاب، أي هي عبارة عن مشهد مأساة، أما السطر الثالث والذي يشكل الطرف الآخر للمقابلة فيمكن أن نستنتج منه صورة النعيم والشبع، أي أنها عبارة عن مشهد ملهاة، وعند الجمع بين الصورتين يتبين أن الصورة الثانية التي هي ملهاة في حق أصحابها عبارة عن مأساة في حق أصحاب الصورة الأولى، فالذي يضحك من المبتلى يزيد بلاءه، ولا يمكن إيصال المعنى متكاملًا بحذف أحد الطرفين، فالمعنى العام الذي يحمله النص ناتج عن تعانق المعنيين المتخالفين للأسطر، ولا يتحصل ذلك المعنى إلا بطرفي التخالف مجتمعين..

ومنه قول مظفر النواب في (كفرت بإسرائيل):

أما نحن البسطاء

فأفضل ما نفعل

أن نفرح حين يفيض النيل

أن نحزن حين يغيض النيل[1]

---

[1] لأجلك غزة، ٨٠.

المقابلة تحققت بتضافر عدة ألفاظ متضادة في التركيبين، وعلى الرغم من أن التضاد مباشرًا بين ألفاظ كل طرف إلا أن وجود اللفظ في التركيب يمنعه من التفرد بعلاقته المباشرة مع غيره، لذا فعلاقة التضاد قائمة بين الصورة التي يشكلها كل تركيب، لأن صورة الفرح عند الفيض تقابل صورة الحزن عند الغيض، وعليه فالتباين على مستوى معاني التراكيب لا مجرد فرح وحزن أو فيض وغيض.

***

ومن العلاقات التي ترتبط ببنية التخالف علاقة التداخل، ومن التداخل ما يعرف قديمًا بأسلوب المدح بما يشبه الذم، والذم بما يشبه المدح، نحو قول هلال الفارع في (الكبار يتبرعون بالدماء):

لله يا زيديُّ

كم أحرجتنا

فلم نعد نقوى على امتهانهم

بفردة واحدة

من بعد أن أعليت دونهم

كرامة الحذاء!![2]

يتحقق التخالف في النص السابق بين المفهوم الذي تحمله الأسطر الأربعة الأولى والمفهوم الآخر الذي تحمله الأسطر الأخيرة، فالمفهوم الأول يتضمن عدم القدرة على الامتهان، وهو في ظاهره مدح للغير إلا أن إكمال المتلقي لقراءة النص تقلب المفهوم السابق إلى العكس، حيث إن المفهوم الآخر في الأسطر التالية يتضمن تحقيرًا لهم وزيادة في الامتهان، إذ العجز عن امتهانهم بالضرب بالحذاء سببه ليس قوتهم، إنما لأن الحذاء أكرم منهم..

***

[1] لأجلك غزة، ٥٢٨.

[2] لأجلك غزة، ٥٨٧.

ويَعُدُّ محمد عبد المطلب توارد صفات متقابلة على موصوف واحد مع اتفاق الجهة من صور التداخل، واتفاق الجهة هو الذي يحدث التناقض، أما اختلافها فيزول به التناقض ليحل محله التناظر[1].

يقول آدم فتحي في (لا تساوم):

يا دمي يا دمنا الممدوح والمسفوح والمنصور والمكسور

لا ترخص

علينا مثلما نحن رخصنا قبل كم موت عليهم وعلينا[2]

فالدم في السطر الأول وصف بأوصاف متخالفة من الجهة نفسها، فالممدوح يناقض المسفوح، والمنصور يناقض المكسور، وهذا التناقض يدل على شمول الموصوف واتساع دلالته، فكثرة الأحداث التي يمر بها الدم يمكن أن تجمع الأضداد، فالبحر لاتساعه يجمع أحاسيس شتى، أما الحجرة فغالبًا ما تضم إحساسًا واحدًا، فالاتساع سبب الشمولية، وعليه يمكن أن ندرك كيف يوصف الدم بالشيء ونقيضه، ثم يستمر التخالف في النص بين (لا ترخص) و(رخصنا) من جهة السلب والإيجاب، ثم ينتهي النص بتخالف بين الغيبة والتكلم بصورة الجمع في (عليهم) و(علينا)، وهو تخالف من جهة إسناد الاستعلاء، أما من جهة التعلق فيتفقان..

***

وقد يتحقق التداخل بإلحاق صفة بموصوف لا تتصل به إلا على سبيل التخالف، نحو قول محمد مقدادي في (أقرؤك السلام):

من أمة...

طيعة الزمام

تسير حيثما يشاءُ

[1] راجع: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ٢٧٠.

[2] لأجلك غزة، ٤٩.

السيد المملوكُ..

والصعلوك،

قائم المقام[1]

من غير المألوف أن يكون السيد مملوكًا لا مالكًا، فهذا تـداخل تخـالفي بـين اللفـظ الأول والثاني، وعلى الرغم من تخالف اللفظ إلا أن الواقع جعل التخالف حاصلًا، حيث إن الحـاكم إذا كان قراره في تحديد مصير أمته خارج إرادته فهو ليس بالحاكم الحقيقي، إنما هو حاكم محكوم، وعن طريق هذا التداخل يمكن للصفة رغم تناقضـها مـع الموصـوف أن تظهـر حقيقته، فالدلالة دون هذه الصفة تستحيل إلى ضد ما يقصده النص..

***

ويقترب مما سبق ما يعرف بعلاقة النسبة، ويذكر محمد عبد المطلب أنها تقوم بنقل المدلول من طرف إلى طرف آخر[2]، وتتسع علاقة النسبية لتشمل كل إسناد مخـالف للمسـند إليـه، كقولنا (الأبكم يتكلم)، (يرى الأعمى النار تحرق كل شي)، فالتكلم ليس صفة إنما هـي فعـل مسند إلى الأبكم وهكذا..

يقول آدم فتحي في (لا تساوم):

يا دمي

يا دمنا اليانع والأينع والذابل والأذبل

والطالع من أعلى إلى أسفل لا ترقص

لطبل الموت إنا لم نعش بعد ولا نحن هززنا

[1] لأجلك غزة، ٤٨٢– ٤٨٣.

[2] راجع: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ٢٧٣.

جذع هذي الأرض كي يساقط الموت علينا

بينما العالم نائم

لا تساوم[1]

فالتخالف في السطر الثاني يقوم على اجتماع المتناقصات للفظ واحد، وسبق أن مـــر معنـــا مثله، ثم يستمر التخالف في السطر الثالث، وهو تخالف من حيث النسبة، إذ الطلوع يكـــون من أسفل إلى أعلى، لكن النص ينقل مفهوم الطلوع إلى ما يخالف المألوف ليكون الطلـــوع من أعلى إلى أسفل، بمعنى أن الطلوع أصبح هبوط، ومن هنا يتضح التخالف، وهذا التخالف يتداخل بشكل يصعب الانتباه إليه إلا بإنعام قراءة مفردات النص، لذا نجد قول آدم يونس في القصيدة ذاتها:

دمتم

خدم المذبح

ودمنا

حالِمًا يشرق من مغرب حالم[2]

خاليًا من التخالف لأن (حالمًا) الأولى ليست نفسها الثانية، وبذا يتحقـــق اخـــتلاف الجهـــة، واختلاف الجهة يزيل التناقص بين الألفاظ التي يبدو فيها التناقض، وكما هو معروف فالنكرة لو تكررت في السياق تباين معنى اللفظ المكرر عن السابق بعكس المعرفة التي لو كـــررت في السياق فإنها تحافظ على ذات المعنى، ومما سبق نـــدرك أن (حالمًـــا) الأولـــى ليســـت الأخرى، إذًا ما ارتبط بالأولى لا يتناقض مع ما ارتبط بالأخرى، فمغرب قوم هو في الوقـــت نفسه مشرق آخرين، وهذا مألوف، ولا يحصل هذا المفهوم إلا بإنعام النظر في النص.

***

[1] لأجلك غزة، ٦٨-٦٩.

[2] لأجلك غزة، ٥٢.

ومن التداخل القائم على النسبة قول إبراهيم نصر الله في (تحت زيتونة تشتهي أن تعيش):

هنا جبل عالق بحجر

يتدحرج في الليل للمنحدر

وهنا ضحك عالق بالكآبة والتواريخ غابة[1]

فالضحك موصوف بالصفة عالق، وعالق اسم فاعل منون يعمل عمل فعله فيما بعده، ثم إنه يحمل دلالته مع زيادة دلالة الاسم من الثبوت، ومن هذا الباب جاز أن نأتي بصفة مشبهة على وزن اسم الفاعل من فعل ثلاثي لازم، وشبه الجملة (بالكآبة) يتعلق بالصفة (عالق) العاملة عمل الفعل، والضحك لا يجتمع مع الكآبة، فربما يتبسم الكئيب إلا أن الضحك انفعال لا يجتمع مع الحالة النفسية المكتئبة، وعليه فقد تداخل الضحك مع الكتابة من خلال الصفة التي جاءت على هيئة اسم الفاعل العامل عمل فعله لكونه منونًا، فارتباط الضحك بالكآبة لم يكن ارتباطًا مباشرًا، ولم يكن منقطعًا كذلك، فالنص ينسب التعلق بالكآبة إلى الضحك، وهذه النسبة أحدثت تدخلًا لكون اللفظين متخالفين.

وقد يأتي الإسناد على صورة الإضافة نحو قول محمد إبراهيم الحريري في (ركام غزة):

من بين أشتات الضمير

يقوم صرح من بكاء النائمين على صقيع الموت يلفحهم شقاء

وله الأكف تسابقت في رفع أسمال العروبة بالدعاء[2]

فالتخالف في النص في إسناد البكاء للنائمين، إذ النائم تنعدم لديه الانفعالات الإرادية، وهذه الإضافة جعلت الألفاظ المتخالفة تبدو كالاسم الواحد، حيث لا يتم الجزء الأول إلا بالجزء الآخر.

---

[1] لأجلك غزة، ٢٦.

[2] لأجلك غزة، ٤١٩.

ومن ذلك قول محمد أحمد دركوشي في (غزة العشق والتلاشي):

لظاي يجمِّد كل المرايا

صقيعي يحرِّق كل المرايا[1]

فليس من طبيعة اللظى أن يحدث الجمود فيما حوله، كذلك ليس من الطبيعي أن يحرق الصقيع ما حوله، وإذا ما أُسند التجميد للظى والحرق للصقيع فهذا يشكل تداخلًا دلاليًا، هذا التداخل عبارة عن امتزاج ألفاظ متخالفة، وامتزاج المتخالفات يعطي ناتجًا جديدًا، وعند إسناد التجميد إلى اللظى تتولد دلالة جديدة ترتبط باللظى، وهي السكون، وكذا إسناد الحرق للصقيع فيه توليد لدلالة جديدة، هذه الدلالة مرتبطة بما يحتمله لفظ (يحرق) من الحركة، فالصقيع يحرق والنار تجمد، وفي هذا تخالف واضح وتداخل بيِّن..

ومثله قول هاشم صديق في (الجلد والحريق):

اخترقتني امرأة

من أخمص رأسي

حتى أعلى قدمي

وضعتني

في طوة جني

المسجون

سكبت فوقي

زيت الزيتون[2]

---

[1] لأجلك غزة، ٤١٢.

[2] لأجلك غزة، ٥٥٠.

فالأخمص للقدم والأعلى للرأس إلا أن القدم والرأس تبادلا ما لهما إشارة إلى كمال الاضطراب الذي أصاب الشاعر حتى أنه ليبدو كالذي يخلط في قوله.

***

وقد تتعدد أطراف التخالف في النص نحو قول سلامة خليل سلامة في (من قال لا):

يا ابن غزة

كنت بالأمس وحيدًا

وأراك اليوم وحدك

وغدًا إذا جللت وجه الشمس

بالدم والعزيمة كنت وحدك[1]

فالنص يقسم الزمن بالترتيب إلى أمس ويوم وغد، إذ لا قسم أخر يمكن ذكره، وكل قسم من هذه الأقسام يخالف الآخر، فالأمس ليس اليوم، واليوم ليس الغد، وحضور طرف يعني بالضرورة زوال طرف، وعلى الرغم من هذا التباين الزمني نجد أن الحالة المقترنة بكل طرف ثابتة، ومن هذا الثبات يتولد التماثل ليجمع النص بذلك تخالفًا زمنيًا متعدد الأطراف وتماثلًا موقفيًا متحد الحالة، وهذا الازدواج يؤكد امتداد دلالة العزلة رغم تقلب الزمن بين الماضي والحاضر والمستقبل، ويمكن تمثيل العلاقات السابقة على النحو الآتي:

الأمس ←×— اليوم ←×— الغد
↓ ↓ ↓
وحدك = وحدك = وحدك

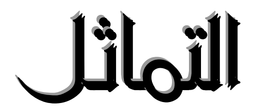
فكل طرف زمني تصاحبه الحالة نفسها التي تصاحب الطرف الآخر، ولا يمكن للأطراف الزمنية أن تتماثل، لأن الساعة التي تمر لا ترجع ولا تتكرر، وذلك بعكس الأحوال التي تتحرك بين الحلول والزوال، والنص يشير إلى أن تَقَلُّب الزمن لم يتمكن من تغيير الحالة التي تسيطر على المخاطب، ويُختم النص بتخالف زمني جديد غير معبر عنه بألفاظ موضوعة للزمن، ويمكن أن نصل إليه بمعرفة زمن اللفظ لا لفظ الزمن، وذلك بين (غدًا) و(كنت)، فغدًا لفظ زمني يدل على الاستقبال، أما (كنت) فلفظ زمنه يدل على المضي، وبين

[1] لأجلك غزة، ٢٢٢.

المضي والاستقبال تخالف زمني وعلى الرغم من ذلك فـإن (كنـت) فـي البيـت بمعنـى (ستكون)، إذ في السطر الأخير التفات من المستقبل إلى الماضي، كمـا فيـه تعبيـر عـن المستقبل بصيغة الماضي للدلالة على تحقيق الحدوث..

ومما سبق يبدو أن التخالف يتسع ليشمل كل الألفاظ التي تتغاير دون وجود علاقـة تضـاد معجمية بينها...

***



تتسع دائرة التماثل في دراسة النصوص الشعرية لتشمل الألفاظ والتراكيب، ويرى محمد عبد المطلب أن التماثل يؤول إلى المشابهة ظاهريًا، لكن التأمل فيه يؤدي إلى إدراك عنصر المفارقة في جوهره، وعليه فالتماثل يفقد ما في التكرار من التساوي، ويفقد ما في التقابل من التخالف الشكلي فهو يجمع بين التكرار والتخالف[1]، ويأتي التماثل على عدة صور، منها: الجناس والمشاكلة والازدواج والتعدد والعكس..

***

وأول بنية في محور التماثل اللفظي الجناس، وهو علاقة قائمة بين الألفاظ نتيجة لما بينها من اتفاق شكلي بشرط اختلاف مضمونها، ويكون هذا الاتفاق كليًا فيشكل جناسًا تامًا، ويكون جزئيًا فيشكلُ جناسًا ناقصًا، ويذكر الخطيب القزويني (٧٣٩هـ) أن الجناس بين اللفظين يعني تشابههما في اللفظ، والتام منه أن يتفقا في أنواع الحروف وأعدادها وهيئاتها وترتيبها، ثم يذهب إلي تفصيل الجناس غير التام فيسمي ما وقع فيه الاختلاف في هيئات الحروف محرَّفًا، وإن وقع الاختلاف في أعداد الحروف سُمِّي ناقصًا، وإن وقع الاختلاف في أنواع الحروف فيَشترط ألا يقع الاختلاف في أكثر من حرف، فإن تقارب الحرفان سُمِّي مضارعًا، وإن كانا غير متقاربين سُمِّي لاحقًا، أما إن وقع الاختلاف في ترتيب الحروف يسمى جناس القلب[2]..

ومن الجناس التام قول حامد بن عبد الله العلي في (مرثية المجاهد البطل نزار ريان):

أحرزت يا بطل المفاخر كلها***بنزار تفخر يعرب ونزار[3]

فإن كان الشكل يوهم بتكرار اللفظ إلا أن البحث في جوهر كل لفظ يؤكد عدم وجود تكرار، إذ تباين المعاني ينفي صفة التكرار، وبذا تخرج العلاقة بين اللفظين (نزار ونزار) عن مجرد

---

[1] راجع: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ٣١٥.

[2] راجع: الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، تحقيق: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان، ط١ ٢٠٠٢مـ – ١٤٢٤هـ، ٢٨٨-٢٩٢.

[3] لأجلك غزة، ١٢٣.

تكرار رتيب إلى علاقة أخرى قائمة على معرفة دلالة كل لفظ، فالشكل خـــادع هنـــا، وهـــذه العلاقة هي الجناس، فنزار الأولى اسم شخص، والأخرى يقصد بها قبيلـــة عربيـــة، وهـــذا التباين يكسر رتابة الاتحاد الشكلي، والتماثل في اللفظين لم يكن مجرد انسجام صـــوتي بـــل يتجاوز هذا إلى غرض دلالي، فنزار الشهيد بلغ من الرقي ما بلغته قبيلة نزار العربية التـــي ترجع إلى نزار الجد العشرين لرسول الله، وهو نزار بن معدّ بن عدنان[1]، وعدنان ينسب إليه العرب العدنانيون، بل بلغ نزار الشهيد أكثر من ذلك، إذ اجتمعت قبائل يعرب مع قبيلة نزار، ويعرب هو يعرب بن قحطان، وإليه يرجع العرب القحطانيون، فهذا التجانس يحمل بعدًا دلاليًا يشير إلى أن كل العرب دون استثناء فخروا بنزار الشـــهيد، وذلـــك إضـــافة إلـــى مفعولـــه الموسيقي..

يقول محمد حديفي في (رأيت الصبح في غزة):

أسرج دماءك فالفضا نارٌ

ووجه الأرض نار

أسرج دماءك لم يعد

في الوقت وقت

لانتظار[2]

بداية النص تهيِّئ للموضوع، إذ في إسراج الدماء معنى الاستعداد للقتال، وهي من (أســـرج الخيل) إذا جُهِّز للانطلاق، لا من (أسرج السراج)، لأن الأخير لا معنى لها في وجـــود النـــار التي تسيطر على مهمة الإضاءة، ثم يسير النص موضحًا سبب الإسراج، حيث إن الفضـــاء للرائي يبدو مشتعلًا نتيجة شدة اشتعال وجه الأرض، فالنار دال مكرر يحتمل دلالة الانتشـــار والشمول إذ كل شيء يشتعل، ويحتمل النص دلالة أخرى إذ نار الفضـــاء قـــد تعنـــي نـــار الطائرات وصواريخها، أما نار الأرض فتعني مكان سقوط الصواريخ، وعليه فـــإن التكـــرار

[1] انظر: السيرة النبوية لابن هشام، تحقيق مصطفى السقا وآخرون، د.ت، ١، ٢.

[2] لأجلك غزة، ٤٤٢.

يتلاشى هنا ليستحيل إلى جناس تام، ومما سبق يبدو أن بين التكرار والجناس شعرة، هـذه الشعرة يحدد مصيرها النص الشعري، ثم يتكرر إسراج الدماء مرة أخرى في إشارة إلـى أن النار لا يمكن أن ترهب أصحاب الحق وتوقفهم عن الاستعداد للمواجهة، ثم ينتهـي الـنص ببنية الجناس بين (الوقت ووقت)، ومن الواضح ارتباط الجناس بالتجريد هنا، فالنص يجرِّد من الوقت الكلي وقتًا خاصًا يحمل صفة الوقت الكلي نفسها، والجناس بين اللفظـين تـام إذ اتحدت المباني كليًا، ولا يعتد بأل التعريف، فهي خارج نطاق الاسم، وهذا الاتحـاد صـاحبه افتراق للمعاني، فالدالان لا يحملان ذات الدلالة، فالأول كل والثاني جزء، وليس الجزء هـو الكل أو الكل هو الجزء.

*****

أما الجناس غير التام فنحو قول عبد العزيز بن عبد الله العزاز في (عزة غزة):

يا غزة الأبطال ما الحال؟***وعدوكم في الأرض يختالُ

ما الحال والأقوام ناكصة***وعلى الرؤوس أقام أنذالُ

ما حالكم والفكر حار بنا***والبغي حاربنا و إضلالُ

ها نحن بين هوى يخدرنا***يقفوه إغفاء وإغفالُ

قد أقعدتنا عن عزائمنا***بلوى هزائمنا وإذلالُ

وغدًا نرى الأغصان مورقةً***وتبدل الأوحال أحوالُ

مهما طغى الأعداء في عنت***أو أجرموا بالقتل واغتالوا

فلسوف يبزغ فجرنا زمنًا***تجلي به الآلامَ آمالُ[1]

[1] لأجلك غزة، ٣١٨، ٣١٩.

يعقد النص موازنة بين حالين، الأولى مجهولة وهي المسئول عنها، والأخرى معلومة وهي التي يصفها الشاعر دون التصريح بها، ففي الحين الذي يسأل فيه الشاعر عن حال غزة يسترسل في الحديث عن الحال الأخرى، فيبدأ بوصف حال العدو، ثم يصف حال العرب إلى أن يصل إلى حاله، وكل حال يتوازى على التوالي مع حال غزة، ويكثر في النص التجانس بين الألفاظ، وأول الألفاظ المتجانسة (أقوام، أقام)، فالتجانس وقع بين اسمية الأولى وفعلية الأخرى، والاختلاف بين الدوال جاء في عدد الحروف، ثم يأتي البيت الذي يليه بجناس جديد بين (حار بنا، وحاربنا)، فالطرف الأول عبارة عن كلمتين مقابل كلمة في الطرف الثاني، والاختلاف بين الدوال واقع في هيئة الحروف فالباء في الطرف الأول مكسورة وفي الثاني ساكنة، وتستمر علاقة الجناس في البيت التالي بين (إغفاء وإغفال)، والاختلاف واقع في نوع الحروف، ومثله في البيت الذي يليه (عزائمنا، هزائمنا)، ويحافظ النص على علاقة الجناس حتى نهايته، فينتهي بصورة جديدة من صورة الجناس، وهي جناس القلب في (الأوحال) مع (الأحوال)، و(الآلام) مع (الآمال)، إذ الاختلاف وقع في ترتيب الحروف، وكل تلك الصور التجانسية من شأنها أن تضفي جرسًا موسيقيًا على النص، وسيمر الجناس في باب الإيقاع لاحقًا.

***

ومن صور التماثل ما يعرف قديما بالمشاكلة، وجاء في الإيضاح أن المشاكلة هي ذكر الشيء بلفظ غيره لوقوعه في صحبته[1]، ويرى محمد بن عبد المطلب أن أهمية هذه البنية تأتي من طبيعة العدول المتمثلة فيها، وهذا العدول يكون على مستوى الشكل فحسب، أما على مستوى الباطن فإن الدلالة تأخذ امتدادها الطبيعي، والعدول في التعبير يغاير من طبيعة أحد الطرفين فيندرج في مسلك الآخر، ومن هنا يتحقق التماثل[2]، نحو قول عبود كنجو في (حصار غزة):

سدل الظلام على الظلام حجابا***وتكسرت أحلامنا أحقابا

فالمشاكلة في كلمة الظلام الثانية، التي تعني الظلم، ومع قليل من الانحراف صار الظلم صورة مماثلة للطرف الأول، ويبدو واضحًا الترابط بين المشاكلة والجناس، حيث إن كل

[1] راجع: الإيضاح في علوم البلاغة، ٢٦٣.

[2] راجع: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ٣١٦-٣٢٠.

مشاكلة جناس، لكن ليس كل جناس مشاكلة، وعليه فالمشاكلة أخص من الجناس، إذ يستوعب الجناس مساحة أرحب تتحرك فيها الألفاظ إضافة إلى أن الجناس لا يتضمن عدول طرف إلى طرف كما في المشاكلة، إنما كل طرف في الجناس هو ذاته، والمشاكلة هي مصدر (شَاكَلَ) على وزن (فَاعَلَ)، وهذا الوزن يفيد المشاركة، لذا عندما نطلق كلمة مشاكلة ففيها معنى التشارك في الشكل، وهذا بالضبط ما تقوم عليه هذه البنية، إذ هي تماثل الشكل فقط مع تباعد الباطن، و(سدل الظلام) يُقصد بها حلول عتمة الليل، لأن السدول ارتبط في الشعر قديمًا بالليل يقول امرؤ القيس:

وليل كموج الحر أرخى سدوله***عليَّ بأنواع الهموم ليبتلي[1]

وشَكَّلَ هذا السدل سترًا على ظلام الظلم، والرابط بين الدالين هو أن الظلام يمحق البصر، كما أن بطش اليهود وظلمهم يمحق البشر، ومن جانب آخر فإن رؤية العين تغيب مع حلول عتمة الليل، وكذا رؤية البشر للمظلومين غائبة تحقيقًا أو تقديرًا مع عدوان اليهود، فالتشاكل ليس تغيرًا ناتجًا عن تأثير التجاور فحسب، إنما هو علاقة ذات أبعاد دلالية تحقق الإشباع المطلوب للنص.

***

ومن صور التماثل ما يعرف بالتعديد، ويشمل التعديد عند القدماء فن اللف والنشر، والتقسيم، ومراعاة النظير، وتنسيق الصفات، ويرى محمد عبد المطلب أن الرابط التعبيري بين هذه الفنون وما يشابهها يتمثل في الإمساك بعدة حقول دلالية يتوزعها النص الشعري محاولًا جمع أكبر قدر من المفردات المعجمية فيها، سواء كان بينها خط دلالي متآلف أو متنافر، فالمهم أنها تجمعت كما يذكر أن التعديد يعد تماثلًا من حيث أنه يرصد الصيغة في تواردها دون نظر إلى ما تحويه من مضمون، وعليه يكون التماثل الشكلي هو جامع المفردات برغم اختلاف المضمون[2].

***

[1] ديوان امرئ القيس، شرح عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة – بيروت، ط٢، ١٤٢٥هـ – ٢٠٠٤م، ٤٨.

[2] انظر: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ٣٤٩، ٣٥٠.

ومن التعديد ما يقع في دائرة الاسمية، وتتعدد الأسماء تعددًا مباشرًا أو غير مباشـــر مـــن خلال رابط لفظي، فالأول نحو قول هاشم صديق في (الجلد والحريق):

لماذا ترقص

الأشياء

الأسماء

الأنحاء

البغضاء

الدهماء

و.....

من حولي

على نعشي[1]

يبدأ النص بتعبير يستثير المتلقي ويحمل الاستغراب من خلال توظيـــف الاســـتفهام، ثـــم إن الاستفهام يدور حول فعل الرقص، إذ يميل النص إلى الخيال للوصول إلى الدلالة، وذلك مـــن خلال جعل الأشياء غير الراقصة في الحقيقة ترقص، في محاولة لتحريـــك مـــا لا يتحـــرك، فمساحة الخيال واسعة بالقدر التي يسمح باستيعاب كل شيء، ففيه يمتزج المعقول مع غيـــر المعقول، وبعد هذا التعبير يأتي التعدد، وهو تعدد لكمية من الأسماء التـــي لا تـــرتبط مـــع بعضها برابط لفظي، لذا فالألفاظ تتراكم رأسيا ليس في الرسم فقط إنما في الدلالـــة كـــذلك، وهذا التراكم الرأسي كان سببًا في ترابط الألفاظ دلاليًا، وظهورها كوحدات متلاحمة إذ يمكن أن يحل كل اسم مكان الآخر دون تغير دلالي ملحوظ، ويبـــدو التماثـــل فـــي الـــنص علـــى مستويين: الأول على مستوى القيام بالفعل، والثاني على مستوى الموقع الإعرابي.

---

[1] لأجلك غزة، ٥٤٩.

ثم يلجأ الكاتب إلى توظيف خاصية التحرير الطباعي، وذلك في كتابته للـواو التـي تليهـا مجموعة من النقاط، وفي ذلك إيحاء بامتداد الدلالة لتشمل كل شيء ممـا لا تتسـع أوراق الشعر لذكره، ويختم النص بتعبير يوضح حال المستفهم، وهذا التعبير يفسر سـبب الرؤيـة المتحدة لكل الموجودات، إذ كل شيء في صف واحد والمستفهم في صـف آخـر، فالرؤيـة تتراوح بين راء في عالم الآخرة ومرئي في عالم الدنيا، وكل الأشياء فـي الـدنيا بالقيمـة نفسها بالنسبة للميت لأنه لا يمكن أن ينتفع بها أو أن يتملكها..

***

وقد تتعدد الأسماء من خلال الاستعانة بطرف آخر، فترتبط مع بعضها بوساطة حرف جر أو عطف، كقول محمد أحمد دركوشي في (غزة وغانية وكافور):

هي تذبح الأشكال والأسماء

والألوان والإنسان تسلخها

تبدل جلدها العربي

والشرعي

جلدًا ضائعًا[1]

فالتماثل يتحقق على مستوى الاسمية الموجودة في كل لفظ، إذ لو نظرنا إلى ألفاظ النص لما وجدنا نقاط التقاء على مستوى المضمون، فهو في جوهره تباين، وهذه الأسماء لم تتـراكم رأسيًا، إنما جاءت متراصة في حركة متتابعة تترابط أجزاؤها عن طريق حرف العطف الواو الذي يفيد الجمع بين الأشياء، وما دام الرابط بين الألفاظ هو حرف عطف إذًا فالأسماء كلها تتماثل في الاسمية وفي المفعولية، فكل الألفاظ في مقام المفعول به، وقد جاءت الألفاظ ذات

[1] لأجلك غزة، ٤١٥، ٤١٦.

نسق متدرج، فالشكل يستدعي الاسم، ثم بعد أن يتخذ الشكل اسمًا يبدأ بـــالتلون والاكتمـــال، والاكتمال يتمثل في هيئة الإنسان الذي خلقه الله فسواه فعدله.

***

ثم إن التعدد قد يتعامل مع أسماء وصفية، وهو ما يعرف قديمًا بتنسيق الصفات، ومنه قـــول حسام إبراهيم هرشة في (يا غزة الجرح اصبري):

أنتم بيارق غزة

مرسومة

بدم زكي طاهر حر وفي

مسكه ينساب في روح السنين[1]

إن كان عبد الله الغذامي يُسَمِّي ضمير المتكلم بضمير الـــنص[2] فـــيمكن أن يُسَـــمَّى ضـــمير المخاطب بضمير المتلقي لكونه يتحرك من داخل النص مباشرة إلى الخارج، والنص السابق يبدأ بضمير يستثير المتلقي ليسأل عن حقيقة المخاطب، ثم يأتي التعدد في صفات الدم لتكون تأكيدًا على صدق النص بوصف المخاطب بالبيرق، وهذه الصفات تتراكم تراكمًا كميًا يزيـــد من مساحة الدلالة، ويختلف التراكم في الصفات عن تراكم الأسماء السابق ذكـــره، لأن كـــل لفظ في الأول يحمل زيادة دلالية للفظ المسند إليه أي الموصوف، وأي حذف من هذا التراكم يعني حذف جزء من الدلالة لا يغطيه اللفظ المجاور له، لذا لا يصح أن توضع النقاط كعلامة على غياب حدود الوصف لتشمل كل شيء، بعكس الأخير بحيث لو حذفنا أي بنيـــة لبقيـــت دلالة الشمول موجودة.

***

وقد يقع التعدد في الفعل، وتعدد الفعل يعني تعدد الأحداث والأزمنة، إذ كل حدث لـــه زمـــن، ومنه قول عبد الجبار دية في (غزة ركام وعزة):

[1] لأجلك غزة، ١٢٨.

[2] انظر: القصيدة والنص المضاد، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي – بيروت، ط١ ١٩٩٤، ٨٩.

يشاهدون صورة الدمار

ويبصرون الموت بالعيون !!

لا يرهبون الموت كلا

لا ولا يزعزعون.. لا يضعفون.. لا ولا يجبنون!

لا يأبهون، هجم الردى عليهم

أم على الردى تراهم يهجمون[1]

يبدأ النص بفعل يحمل دلالة الاستمرار، والاستمرار أشبه بالثبات لذا يمكن القول أن هذا الفعل أشبه بالاسم، ويستمر الحدث ليستحيل من المشاهدة إلى المعاينة، في محاولة لتأكيد الحدث الأول، ولعل المعاينة أوثق من مجرد المشاهدة، حيث إن ذكر أداة الإبصار يؤكد تحقق الرؤية، فالباء الملاصقة للعيون تفيد الاستعانة، ثم ينتقل الحدث بشكل غير متوقع إذ الموقف يثير الرعب إلا أن الحديث يستمر على غير ما هو متوقع، حيث لا يرهبهم ما يحقق قمة الرهبة والخوف من قتل وتدمير، ثم يبدأ تعدد الأفعال الذي يؤكد معنى انعدام الخوف، وكأن النص تنبأ بأن المقدمة لا يمكن أن تُصدَّق إذ كيف لمن يرى مشاهد الموت بعينه ألا يهاب؟ لذ شكَّل التعدد تكثيفًا للأحداث التي يمكن من خلالها إقناع المتلقي بالمقدمة.

وقد جاء التماثل في فعلية الألفاظ من جهة، ومن جهة أخرى في توازي نتائجها، حيث إنها تحمل معنى انعدام الخوف من مشاهد الموت، وإن كانت هذه الألفاظ لا تتخالف إلا أنها أيضًا لا تتماثل في معناها، فالتزعزع لا يماثل الضعف، والضعف لا يماثل الجبن ولا يغايره، فهي ألفاظ في معناها غير متماثلة وغير متباينة، فإذا نظرنا إلى شكلها الخارجي ودلالة وجودها أدركنا ما فيها من تماثل.

***

وقد يأتي التماثل في شكل التراكيب، كقول عبد الجبار دية في (تواطؤ):

أسقطوا كل المآذن

[1] لأجلك غزة، ٢٨٢، ٢٨٣.

دمروا كل المنابر

أغلقوا كل المعابر

لا تبالوا بالجياع

لا تبالوا بالصغار

واستغاثات الحرائر[١]

فالأسطر الثلاثة الأولى ينعدم فيها التماثل على مستوى المفردات، إلا أن النظر إليها بشكل كلي يجعلنا ندرك التماثل الشكلي فيها، فهي تبدأ بفعل ماض مسند إلى واو الجماعة ثم بلفظ (كل) ثم بصيغة منتهى الجموع، والتماثل الشكلي يصاحبه تماثل دلالي كذلك، فكل تركيب يشكل صورة من صور الاعتداء الصهيوني، وهذا النوع من التماثل يحقق موسيقى مندوبة، حيث إنه يقسم الجمل الشعرية إلى وحدات متساوية متناغمة.

***

ومن التماثل ما يعرف بالتقسيم، وفي الإيضاح هو ذكر متعدد ثم إضافة ما لكل إليه على التعيين، ومثله اللف والنشر إلا أن اللف والنشر لا تعيين فيه لقدرة المتلقي على رد ما لكل واحد[٢]، ويمكننا أن نبتعد عن التفريعات العديدة التي ذكرها صاحب الإيضاح المرتبطة بهذا الفن لتكون كلها ضمن فن التقسيم..

يقول ماجد الغامدي في (أفذاذ الرجال):

فكانوا أباة دأبهم في مسيرهم***إذا ثار نقع الخيل بيض صوارم

فميتهم في جنة الخلد مكرم***وباقيهم في ساحة الحرب قائم[٣]

---

[١] لأجلك غزة، ٢٧٩.

[٢] راجع: الإيضاح في علوم البلاغة، ٢٦٨-٢٧٠.

[٣] لأجلك غزة، ٣٩٢.

فقد ذكر الممدوحين في صورة الجمع في البيت الأول على سبيل الإجمال في قوله: (فكانوا أباة)، ثم قسمهم إلى ميت وباق مع ذكر حال كل قسم، وفي ذلك تأكيد على دلالة البيت الأول، فما ينطبق على الكل ينطبق على الجزء.

ومنه قول عصري مفارجة في (مأساة غزة):

تبكي الحجارة في البلاد ندامة***من حيث لا تبكي الملوك وتندم

فتقول في عنف حناجرها كفى***ويل العروبة أين ذاك العالم

فصدورنا تعبت ومهجتنا هوت***وقلوبنا يومًا فيومًا تسأم[١]

قد جاء التقسيم في النص السابق بالإسناد إلى كل أمر ما يليق به، وكل وحدة مقسومة تعطي صورة جديدة لذات الدلالة الكاملة لكل الوحدات مجتمعة، حيث تجتمع تراكيب النص على معنى الإحساس بالضيق والضجر.

ومثله قول مريم العموري في (إلى أن نعود):

وهذا المحيط عديم الملامح..

أقسى من الصمت.. أبلى من

الجوع.. أردى من الموت

يغصبنا رفّة الحلم في قبضة

المستبد العنيد[٢]

[١] لأجلك غزة، ٣٥٠.

[٢] لأجلك غزة، ٦٢٤.

ففي النص ذكر لصفات المحيط ثم ذكر ما يليق بكل صفة، وتجتمع الوحدات على أنها جميعها تعطي مدلولًا سلبيًا، فلا يمكن للمتلقي أن يجد بين هذه التراكيب ما يبعث التفاؤل، فالأول (أقسى من الصمت) فيه مبالغة لانعدام التفاعل، والثاني (أبلى من الجوع) فيه مبالغة لانعدام أسباب الحياة، أما الأخير (أردى من الموت) ففيه مبالغة لانعدام الحياة نفسها، فالدلالة في النص تسير تدريجيًا، وكأنه يشكل سجنًا ذا غرف تعذيب متدرجة من السيئ للأسوأ، لا تفاعل ثم لا وجود لأسباب الحياة كنتيجة طبيعية للتركيب الأول، ثم لا حياة فانعدام السبب يودي إلى انعدام النتيجة.

ومنه قول عصام ترشحاني في (إيقاعات الحرب):

شمس يرج الحزن عينيها

بين السماء وغارة الطارق

شمس يقول مدادها

الله أكبر اصمدوا

دمكم تزنر بالحرائق

شمس.. لقتلانا

شمس.. لجرحانا

شمس.. تقوم إلى البيارق

لتوزع الغضب المضيء

من المنازل للشوارع.. للمعابر.. للخنادق[1]

فالنص فيه تهويل للأحداث عن طريق المبالغة في الحزن من خلال استخدام الخيال لتصوير ذلك لكونه أوسع مساحة، إذ الحقيقة عجزت عن ترجمة الحزن بالصورة الصحيحة، والسطر

[1] لأجلك غزة، ٣٤٣.

الثاني دليل على أن الشمس في السطر الأول هي النجم المشع في السماء، إذ جاء مبينًا لمكانها بين السماء والأرض التي لا تبدو أرضًا إنما تبدو لهيبًا كالنجم الملتهب بفعل غارات الأعداء، ويمكن أن يحتمل اللفظ دلالة أخرى وهي أن الشمس في السطر الأول هي بين السماء والنجوم فالطارق هو النجم، وعلى كل حال فالدلالتين تؤكدان على ذات الشيء، ثم يكرر لفظ الشمس في تصوير خيالي جديد قبل أن ينتقل إلى تقسيمها إلى عدة أقسام، والتقسيم في الحقيقة لم يقتصر على الشمس فحسب إنما التقسيم واقع فيمن قسمت عليه الشمس كذلك، وعليه فالنص يقسم الشمس إلى ثلاث شموس كل شمس منها لقسم من الممدوحين، وتقسيم الشمس فيه دلالة على تساوي من يستحق كل قسم، أما تقسيم الممدوحين ففيه توضيح لأحوالهم فهم إما قتيل أو جريح أو مقاتل، وهذه الأصناف الثلاثة يعطيهم النص الدرجة نفسها، لذلك كان لكل صنف ما للآخر.

ومنه قول عبد الرحمن عمار في (وتظل غزة وحدها):

وتظل غزة وحدها

يا أيها الوطن المعفر بالأسى

والموت ثانيها

وثالثها يد الرحمن[١]

يحمل النص السابق عدة أقسام هذه الأقسام لو جمعت فإنها لا تعطي شيئًا واحدًا، فغزة والموت ويد الرحمن لا تجتمع في أي شيء، ولا تشكل مادة واحدة، بل يمكن أن تكون إجابات لسؤال يحتاج إلى تقسيم كسؤالنا: (من لغزة؟)، ويمكن أن تعد الأقسام السابقة أقسام ما هو متاح لغزة، إذ لا يوجد في المتاح غير هذه الأقسام..

ومنه قول ممدوح لايقة في (غزة):

إرم

[١] لأجلك غزة، ٣١٤.

إرم

وما أدراك ما إرم

شفق دم

غسق دم

أفق دم

ليل طويل غاشم[1]

فإرم ترمز إلى غزة، والنص يقسم غزة تقسيمًا يشمل زمانها ومكانها ليرسم صورة كليـــة عنها، وليصور حالها بالكامل، فإراقة الدماء لا تتوقف ولا حد لها، إذ القتل في الصباح حيث الشفق وفي السماء حين الغسق، وعلى امتداد الأفق وبعد ولوج الليل..

ومنه قول محمود مفلح في (أجيبوا كيف ينعقد السلام؟):

وآلاف النساء مفزّعات*وأطفال على الطرقات هاموا**

فهذا الطفل ليس له ذراع*وهذا كُسِّرت فيه العظامُ**[2]

فالبيت الأول يضم جمعًا مجملًا في قوله (وأطفال)، ثم يأتي البيت الثاني مفصِّلًا لهذا الجمـــع، ومهمة هذا التفصيل توضيح الإجمال، إذ لو افترضنا حذفه لوقعنا في عمـــوم إيحـــاء كلمـــة (هاموا)، وعليه فالدوال المفصلة لا تعمل على تراكم الدلالة أو تأكيدها، إنمـــا هـــي زيـــادة توضيحية لمدلول المجمل..

---

[1] لأجلك غزة، ٥٣٢.

[2] لأجلك غزة، ٥١٥.

ولو نظرنا إلى أنواع التقسيم السابقة لوجدنا أنها تعتمد على التماثل الشكلي بين الدوال بغض النظر عن تماثل المضمون أو تقابله..

***

وآخر بنية في محور التماثل هي بنية العكس، إذ يأخذ التماثل فيه شكلًا مزدوجًا ازدواجًا عكسيًا، وجاء في الإيضاح أن العكس والتبديل هو أن يقدَّم في الكلام جزء ثم يؤخَّر[١]، ويذكر محمد عبد المطلب أن بنية العكس لا تتم إلا بين التراكيب، إذ تقوم علي نفي أحد الطرفين للآخر، ويكون بين الطرفين تلازم مع مغايرة، حيث تكتمل هذه البنية بالطرف الثاني الذي يترتب عليه تعديل دلالي[٢]..

يقول عبد الجبار دية في (غزة ركام وعزة):

لا يرهبون الموت كلا

لا ولا يزعزعون.. لا يضعفون.. لا ولا يجبنون!

لا يأبهون هجم الردى عليهم

أم على الردى تراهم يهجمون

في حالة من التحدي هم..

على المدى مستنفرون! [٣]

[١] راجع: الإيضاح في علوم البلاغة، ٢٦٥.

[٢] انظر: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ٣٢١.

[٣] لأجلك غزة، ٢٨٣.

تمثل العكس بين السطرين الثالث والرابع، إذ هناك محاولة في السطر الرابع لتعديل دلالة السطر السابق، والمغايرة الواقعة في ترتيب الألفاظ جعلت من التركيب الثاني صورة معكوسة عن الأول، إذ لو انتفت هذه المغايرة لصار العكس تكرارًا.

ومنه قول مريم العموري في (إلى أن نعود):

يغيب.. فنرجوه كيما يعود..

ويأتي ونرجوه أن لا يعود..

ونذروا إليه بكل اعتبار.. وكل

اعتذار

نموء:

حنانيك يا عيد..

لا تعتبنَّ.. فإنا نحبك..[1]

فالعكس قائم بين ما يرتبط بالغياب وما يرتبط بالإتيان في علاقة تبادلية بين الطرفين، فرجاء العودة مع غيابه يقابله رجاء عدم العودة مع حضوره، والتباين الناتج عن استبدال (كيما) بقوله (أن لا) نقل التراكيب من التكرار إلى العكس، ولا تكتمل الدلالة إلا بإيراد الطرف الثاني، لأن العلاقة التبادلية بين الطرفين توجب وجود الطرف الآخر، تمامًا كما أنه لا يمكن تصوُّر الليل دون النهار، لأنهما قائمان على التبادل، ولو حذفنا الطرف الثاني فإن الناتج الدلالي سيتغير تمامًا، لأنه سيقتصر على جانب واحد ليس هو المراد، ومن هنا يمكن أن ندرك قيمة هذه البنية في تحقيق الدلالة.

***

[1] لأجلك غزة، ٦٢٤.

وأخيرًا فإن صور العكس قائمة على التماثل الشكلي، حيث تتحد فيه مباني الألفاظ، وتختلف معاني التراكيب، ويفترق عن كونه جناسًا في أن المباني المتحدة في العكس تحمل المعاني نفسها، كما أن افتراق المعاني في العكس لا يكون على مستوى اللفظ بل على مستوى التركيب، حيث توظف الألفاظ في الطرف الثاني بصورة مختلفة عن توظيف الألفاظ ذاتها في الطرف الأول، ففيه يعطي التركيب الأول ناتجًا دلاليًا مغايرًا للآخر، ومن هنا يفترق عن التكرار والترادف..

***



قد وظف المعاصرون ظاهرة التكرار بشكل كثيف في شعرهم حتى أنها قد تبدو عند البعض مقصودة لذاتها ابتغاء تحصيل بعض الفنيات التي تضفي على النص جمالًا وجدة، والتكرار يحمل معنى الرجوع على الشيء كما في اللسان[١]، وهو بفتح التاء على وزن التَّفْعَال، ويُذكرُ أن المصادر التي على هذا الوزن لا تكون إلا مفتوحة التاء إلا التِّبيان والتِّلقاء بكسرها[٢].

ولا بد أن يؤدي التكرار دلالة معينة، وإلا فهو عامل مساعد على ذهاب حيوية النص، وترى نازك الملائكة أن تكرار جزء من العبارة لا يحتم تكراره ضرورة نفسية يقتضيها المعنى لا بد أن يميل بالعبارة[٣]، وأن التكرار يجنح بطبيعته إلى أن يُفقِد الألفاظ أصالتها وجدتها، لذا ينبغي أن تكون العبارة المكررة من قوة التعبير وجماله ومن الرسوخ والارتباط بما حولها بحيث تصمد أمام هذه الطبيعة، فالتكرار عدوّ البيت الرديء إذ يفضح ضعفه[٤].

وتقوم دراسة التكرار على الاتصال بين الشكل والمضمون، إذ هو دلالة اللفظ على المعنى مرددا[٥]، حيث تختبئ تحت سطح النص المتموج بالألفاظ المترددة تأويلات متعددة وظلال كثيفة من التفسيرات القرائية المتباينة[٦].

ويرد التكرار في مستويات الشعر الأساسية، في الوزن والقافية وأصوات الحروف[٧]، فكل شيء قابل للتكرار دون مانع بشرط أن يكون للتكرار في النص الأدبي ما يبرره حتي يتمكن من الاحتفاظ بجمال النص وحيويته.

والتكرار قد يؤدي جانبًا إيقاعيًا في النص ذا صلة بالوزن وذا صلة بالمعنى[٨]، وإن التكرار يضع بين أيدينا مفتاحًا للفكرة المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية

---

[١] انظر: لسان العرب، ابن منظور، دار صادر – بيروت، ط٣، ١٤١٤هـ – ١٩٩٤م، ج٥، ١٣٥.

[٢] انظر: إحراز السعد بإنجاز الوعد بمسائل أما بعد (مخطوط)، إسماعيل بن غنيم الجوهري، ورقة ١.

[٣] انظر: قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، منشورات مكتبة النهضة (د.م)، ط٣، ١٩٦٧، ٢٤٥– ٢٤٦.

[٤] انظر: قضايا الشعر المعاصر، ٢٥١– ٢٥٢.

[٥] انظر: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ١٣٢.

[٦] انظر: دراسات في الشعر الفلسطيني المقاوم، عبد الخالق العف، رابطة الكتاب والأدباء الفلسطينيين– غزة، ٢٠١٠، ١٤٢.

[٧] انظر: نقد الشعر عند دريد يحيى الخواجة، جمال أبو دف، مؤسسة علا للصحافة والطباعة والتوزيع، حمص – سوريا، ط١، ١٩٩٧، ٢٦٠.

[٨] انظر: أصوات النص الشعري، يوسف حسن نوفل، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان – مصر، ط١، ١٩٩٥م، ١٣٠.

التي يسلِّطها الشعر على أعماق النفس، وكثير من المقاطع المكررة تشكل ترجيعًا نغميًا يرفع مستوى التأثير الانفعالي ويموج حقول الدلالة ويعلي القيمة الجمالية[١].

ذكرت نازك في قضايا الشعر المعاصر أنواعًا للتكرار ترتبط بالكم اللفظي، وأبسط تلك الأنواع تكرار كلمة في أول كل بيت من مجموعة أبيات متتالية، وهو منتشر، ثم تكرار العبارة ويكثر في الشعر الجاهلي، ومن تكرار العبارة ما يكرر فيه الشاعر عبارة معينة في ختام مقطوعات القصيدة جميعًا، ويشترط في هذا النوع أن يوحِّد القصيدة في اتجاه يقصده الشاعر، وإلا يكون زيادة لا غرض لها، ثم تكرار المقطع كاملًا، وهذا النوع يحتاج إلى وعي كبير من الشاعر لطوله، ثم تكرار الحرف وهو كثير في الشعر الحديث[٢].

أما أنواع التكرار بالنسبة للدلالة فهناك ثلاثة أنواع من التكرار: التكرار البياني، وتكرار التقسيم، والتكرار اللاشعوري، وغرض البياني التأكيد على الكلمة المكررة أو العبارة، وهو الأصل في كل تكرار تقريبًا، أما تكرار التقسيم فهو تكرار كلمة أو عبارة في ختام كل مقطوعة من القصيدة، ويمكن للشاعر أن يدخل تغييرًا طفيفًا على العبارة المكررة ليتخلص من الرتابة، أما التكرار اللاشعوري فلم يرد في الشعر القديم وشرطه أن يجيء في سياق شعوري كثيف يبلغ أحيانًا درجة المأساة، ومن ثم فإن العبارة المكررة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية[٣].

وهناك ما يعرف بالتكرار النسقي، فالكلمات داخل النص الشعري تخضع لعلاقات نحوية استبدالية، فإذا ما ترددت الأنساق وفق هذا المعيار سمى تكرارًا نسقيًا[٤]، والنسق يتناول صورًا كثيرة، لذا لا يُدرس بصورة خاصة لكثرته، فمنه التعريف والتنكير، ومنه تكرار الفعل الماضي أو المضارع أو الأمر، ومنه ارتباط الماضي بأحرف الجزم، ومنه اقتران الاسم بأحرف الخفض...

ويذكر محمد عبد المطلب أن للتكرار صورتين: الأولى أن يتكرر الدال والمدلول فتتراكم الدلالة مع اختلاف غرضها، وقد تتراكم دون اختلاف غرضها لتقرير المعنى المراد، والثانية تكرار المدلول واختلاف الدال كالترادف[٥].

---

[١] انظر: دراسات في الشعر الفلسطيني المقاوم، ١٤٠– ١٤١.

[٢] راجع: قضايا الشعر المعاصر، ٢٣٢– ٢٣٩.

[٣] راجع: قضايا الشعر المعاصر، ٢٤٦– ٢٥٣.

[٤] انظر: دراسات في الشعر الفلسطيني المقاوم، ١٥٦.

[٥] راجع: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ١١٥– ١٣٤.

ويقسم محمد مفتاح التكرار حسب تجاور المكرر وتباعده إلى تكرار متصل وآخر منفصل، ويرى أن الاتصال يتضمن الاتصال الزماني والمكاني، والابتعاد أو الانفصال يعنى تراخيهما، ولكلٍّ من هذا الاتصال وهذا الابتعاد تأثيره في المتلقي، فإذا تتابعت الكلمات المتطابقة أو المتقاربة الأصوات فإنها تعني الحثَّ أو الكفَّ بسرعة أو إعارة انتباه، وإذا فصل بينهما فاصل فإن الهدف المتوخى من التكرار مرغوب فيه، ولكنه في زمن دوري متثاقل[1].

ومما لم يذكر من أنواع التكرار تكرار الصائت أي الحركة، ولتكراره دلالة معينة، فالصوائت لها ارتباط وثيق بتشكيل موسيقى الشعر، بل لها دلالات نفسية معينة، وقد اتسع مفهوم التكرار في الشعر المعاصر ليشمل النص بكل ما فيه بدءًا بأصغر بنية وهى الحركة وانتهاء بالدلالة...

***

❖ أولا: تكرار الكلمة:

يعد تكرار الكلمة من أكثر صور التكرار انتشارًا في الشعر المعاصر، وهو في الوقت نفسه أبسط ألوان التكرار، وترى نازك الملائكة أن هذا النوع يلجأ إليه صغار الشعراء محاولين تهيئة الجو الموسيقي لقصائدهم الرديئة، وأنه من الممكن أن يكون هذا النوع من التكرار جميلًا وأصيلًا إذا تشكَّل على يدي شاعر موهوب يدرك أن التكرار لا يعوَّل عليه بل يعوَّل على ما بعده[2].

ومن نماذج تكرار الكلمة قول أيمن العتوم في قصيدته (أحقاً أنكم عرب):

تناديتم إلى قمم .... وماذا تصنع القمم

زبالات مكومة....

تباع بها بيانات...

لسادات هم الرمم[3]

يسير التكرار هنا بشكل أفقي عكسي فهو يتقدم إلى الوراء، إذ يبدأ الشاعر بالتنادي إلى

[1] انظر: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي – بيروت، ط٣، ١٩٩٢مـ، ٣٩.

[2] انظر: قضايا الشعر المعاصر، ٢٣١.

[3] لأجلك غزة، ٨٢.

القمم والذي يقتضي الطلب، فهم يطلبون القمم، ولا يُطلب إلا ذو نفع، لكن المتلقي يُفاجأ بصورة عكسية إذ يأتي التكرار ليوضح عكس ما شكَّله اللفظ الأول وما يرتبط به، فيأتي نفي المنفعة بصيغة الاستفهام، فالتكرار انتقل من الإثبات إلى النفي، ويعد التكرار في الأسطر السابقة تمهيدًا لما بعده لأنه يرتبط به لا بما قبله .

ومنه قول باسل بزراوي في قصيدته (ماذا يقول القائلون؟):

من لم يمت بيد العدو فإننا** نحن القتيل ونحو قاتله فعوا[1]

فالتكرار يسير أفقيًا، حيث يبدأ بالضمير في (إننا) ثم يأخذ صورة مستقلة (نحن)، ويُخرجُ الشاعر بدايةً العدوَ من اللوم، لأن العدو مهما فعل يبقى عدوًا لا يُعقل لومه، ثم يشير إلى أن اللوم يقع على كل أصحاب الضمائر، كل المسلمين، كل العرب، فالصراعات الطاحنة الناشئة بين المسلمين جعلت الأعداء لا يهابون شوكتهم.

ويركز التكرار في البيت السابق على نقطة بعينها، على الذات الكلية للعرب، إضافة إلى أن سمة الأفقية التي جاء في إطارها البيت تساعد على تراكم الدلالة.

ويقول جمال مرسي في قصيدة (قف حدادًا):

كيف لم تستخدم الفيتو على الموت الذي أودى بإندي

كيف لم تفرض عقوبات على كل القبور

كيف لم ترسل جيوشًا

طائرات

بارجات

تقصف الجرثومة الحمقاء قصفًا

قبل أن تسري في الجسم الصغير[2]

[1] لأجلك غزة، ٩٢.

[2] لأجلك غزة، ١٠٦.

فالتكرار رأسي تتكثف فيه الدلالة، فتأخذ علاقة الضرب التي تضاعفها ويمكن تصويرها:

كيف × كيف × كيف= ما لا نهاية من الكيفيات

وذلك لأن الشاعر لا يريد أن يجمع إلى الكيف كيفًا، إنما أراد أن يعبر عن كثرة الكيفيات، فالمجال لا يتيح له أن يذكر كيفيات أكثر، وجاءت الفاصلة بعد (جيوشًا، طائرات، بارجات) لتؤكد ذلك، ويركز الشاعر على الكيف التي ترمز إلى الحال ليجعل من الحال المأساوي نقطة ذات كثافة عالية، سواء حال المسلمين أو حال الأعداء مع المسلمين فكلاهما مأساوي، كلاهما يستحق الإلحاح عليه، حتى يظهر للمتلقي صورًا ربما جهلها غفلة، وحتى يتبين للقارئ أن الصور هي أكثر من الذي يمكن كتابته، ولو رجعنا إلى القصيدة لوجدنا الكثير من الكيفات.

يقول رأفت رجب عبيد في قصيدته (هنا غزة):

هنا غزة

هنا الآمال في التمكين والعزة

هنا غزة

هنا الإعجاز والإعجاب والعجب

هنا نار على الباغي هنا غضب

أسود ما هنا فرُّوا

أسود هاهنا كروا

ترد على الألى اغتروا

هنا غزة

وشعب صامد حر

هنا غزة[1]

[1] لأجلك غزة، ١٧٨– ١٧٩.

العلاقة بين الدوال في النص السابق يقل فيها الناتج الدلالي إلا أن الشاعر أراد من خلال التكرار الرأسي التركيز على ما تشير إليه هذه الكلمة فهي تشير إلى غزة، والشاعر يلح على إبراز غزة كمحاولة منه لرفع الهمة وسد النقص الذي تولد من خذلان العرب وكأنه يقول: غزة لا تحتاج أحدا فهي هنا ولا مكان لغيرها، وتكرار الإشارة إليها دال على ذلك، على تفردها، على بروزها، ويأخذ التكرار شكل الترديد الذي تتحرك فيه الدلالة بشكل مركز، وعلى الرغم من أن (هنا) تشير إلى مكان إلا أنها لا تمتد داخله، إذ تتوقف الدلالة على التركيز لا الامتداد، وتكتمل المعاني السابقة حينما تترابط الدوال المكررة بأخرى لها المقصود نفسه إلا أن الأخرى لا ترتبط بالمكان إنما ترتبط بالذوات، فتكرار(أُسُود) فيه تأكيد على القوة لذات الوصف، وتقرير للثبات لارتباطها بلفظ (هنا) الذي يشير إلى المكان، فتكرار (هنا) وتكرار (أسود) فيهما تقرير لا تأسيس لكونهما لا يؤسسان معنى جديدا.

يقول سعد عطية الغامدي في قصيدته دماء غزة:

دماء

دماء

دماء

دماء

دخان ورعد وبرق يسد الفضاء

وأشلاء ضاق بها في مداه العراء[1]

إن التكرار في النص السابق يأتلف ليدل على كثرة لا متناهية، فالعلاقة بين الدوال أشبه بعلاقة الضرب:

دماء × دماء × دماء × دماء = كثرة لا نهائية.

ويدل على ذلك كثرة تردد كلمة (دماء) في النص، فالشاعر بعد كل مقطع يردد موسيقى الدماء المؤلمة، لأن الدماء في حرب الفرقان كانت بالفعل تبدو لا متناهية، فكل لحظة

[1] لأجلك غزة، ٢١٤.

شهداء، جرحى، دمار، والشاعر يحاول أن يكون واقعيًا، ومن الصعب تواجد الواقعية المطلقة في النص الشعري لذلك فهو يحاول أن يلتمسها في تكرار اللفظ الدال على ذلك، فكلمة دماء تعني الكثير، تعني القتل.. تعني الجرح.. تعني البكاء.. التشريد.. الخراب.. الضياع.. دلالات مضاعفة، تتولد من اللفظة الواحدة، فكيف لو ترددت هذه اللفظة فإن المعاني ستتوالد مكررة كذلك، والتكرار في النص رأسي يتضمن التركيز على الدال، ليكون ذا كثافة دلالية، وهو كذلك تمهيد لما يتلوه من الصياغة، فالصياغة بعده بشكل تلقائي ستكون مرتبطة بالدال، فالدخان والرعد والبرق كلها رموز تحمل القصف والقتل والحرق، كلها سبب في إسالة الدماء، والأشلاء هي في الحقيقة صورة من صور إسالة الدماء وليست سببًا، إذن فالصياغة التي تلت التكرار التمهيدي تابعة للدوال المكررة لا متبوعة.

ويقول صبري أحمد الصبري في قصيدته: (لهفي على أهل لنا في غزة):

لهفي على أهل لنا في غزة*أضحت بلادهم الحبيبة نارا**

لهفي عليهم فاليهود بقصفهم*جعلوا ديار الآمنين دمارا[1]**

قد ضج الشاعر بالمشاهد والمظاهر وصور العذاب وصوت الآهات فجاء التعبير متراكم الدلالة المتضمنة حقيقة الحالة النفسية التي تسيطر على الشاعر، فهو يتلهف ويتوجع على أهل غزة موضحا السبب مشعرا أنه يحس بالآخرين أيما إحساس، ولتقرير ذلك جاء الانفعال النفسي مكرورا بدليل تكرار اللهف، والعلاقة بين الدوال أشبه بعلاقة الجمع رياضيًا، ويمكن تمثيلها:

لهف + لهف = لهفين

وكأنه يقول لهفي ولهفي، فالعلاقة هي علاقة توال للهفات الناتج عن توالي الانفعالات.

ويقول عبد الجبار دية في قصيدة (تواطؤ):

عادت الأحزاب تبغي قتل غزة

---

[1] لأجلك غزة، ٢٦٠.

عاد فرعون ينادي بالثبور

وأبو جهل ينادي بالسلام[1]

فالتكرار في هذه الأسطر ذو طابع إضافي يضيف شيئًا على الدلالة دون أن يأتي بمعنى جديد، ويتراوح التكرار بين العودة والمناداة، وقد استخدم الشاعر الفعل المضارع إشارة إلى استمرار العودة التي تعني استمرار الظلم لارتباط الفعل (عاد) بالأعداء في كل مرة (الأحزاب، فرعون، أبو جهل) وعلى ذلك تستمر المناداة مرتين بالتصريح والثالثة بالإضمار لدلالة ما سبق عليها، وحذفه أفصح من ذكره لأنه لو ذكر لأفسد القول، فما لا حاجة له لا داعي لوضعه، وما يعرف بالقرينة يكون حشوًا لو ذكر، والشاعر يربط القديم بالحديث في معنى واحد، في فعل واحد، في تفكير واحد، مشاهد القتل التي ذكرها لاحقًا في قصيدته هي في نظره المشاهد نفسها التي يكررها التاريخ، الجرائم ذاتها التي ارتكبها الطغاة المشهورون، أمثال فرعون، والتفكير بالإبادة هو تفكير الجبابرة القدماء نفسه (الأحزاب وأبو جهل)، وطبيعة المداهنة لا تنفك عن الطغاة، لذا فإن التعبير بالعودة فيه وصل للماضي بالحاضر، إذ كان القتل سابقًا، وها هو يعود بالطريقة نفسها، على الرغم من تغيُّر الفاعلين.

ويقول عبد الجبار دية في القصيدة ذاتها:

غزة تحترق اليوم في جدوى الكلام

والأعاريب.. جدال وخصام

نلتقي.. لا نلتقي

أي جدوى في لقاء؟

والزعامات جفاء.. وغباء

لا نلتقي..[2]

وتسمى بنية التكرار هنا بالتجاور لكون الألفاظ المكررة متجاورة، وتتأرجح الدلالة في الأسطر السابقة بين النفي والإثبات، بين القبول والرفض لتستقر أخيرا على النفي، وبذلك

---

[1] لأجلك غزة، ٢٧٨.

[2] لأجلك غزة، ٢٧٩– ٢٨٠.

فإن الدلالة تمتد إلى مسار عكسي، والشاعر يريد أن يؤكد أن اللقاء لا فائدة فيه إلا إذا كان في ميدان القتال لا الفنادق، لأن اللقاء في فنادق الحكام لا يمكن أن يوقف القتل في غزة، لذلك فإن صيغة النفي جاءت مكررة لتقرر الحقيقة، وفي هذا التكرار شيء من السخرية بالحكام المتلاقين، إذ لقاؤهم مَظهَرٌ مفرَغُ الجوهر، فالأحياء تموت في غزة وهم لم يتفقوا بعد على الالتقاء، فهم في الحقيقة فرقاء حتى لو اجتمعوا، لذلك لا يوجد لهم قرار موحد مما يضطرهم إلى إحالة الأمور إلى عدوهم في نيويورك وهذا المعنى موجود في اللفظة المنفية (لا نلتقي).

يقول عبد الرحمن العشماوي في قصيدة (حصار غزة):

آه منا آه يا شهر المحرم***آه من عملاقنا كيف تقدم

آه من أحلامنا صارت سرابا***آه من صرح المروءات تهدم

آه من ألف قتيل وقتيل***من عظام في ربى الأقصى تهشم

آه من دبابة تقتل طفلا***آه من نار على الأحباب تضرم[1]

إن تكرار الآهات ليس ضعفا في الشاعر أو إيحاء على عدم قدرته على نظم أفكاره، ويبدو أن الشاعر يتأوه مع كل مشهد يراه، مع مشاهد البطولة يتأوه من نفسه وتخلفه عنها، ومع مشاهد القتل والدمار يتأوه من حال أمته، وقد جاء التكرار أفقيا تتراكم فيه الدلالة، ورأسيا يتكثف فيه الإصرار على نقطة الارتكاز الممثلة في الدوال المكررة، ولا يجتمع الأفقي مع الرأسي إلا لشيء ذي أهمية، فالشاعر لا يملك شيئا يمكن أن يفرج همه ولعل الآهات تخفف ما ألمَّ به، كما يخفف الأنين عن الموجوع، حتى لو كان التأوُّه لا يزيل الكرب، فأي شيء خير من لا شيء، وكثرة تكرار الدال يدل على أن العلاقة بين الدوال أشبه بعلاقة الضرب الموحية بالكثرة اللامتناهية، فهو يريد أن يقول للمتلقي إن الآهات متواصلة مادام حال الأمة كما هو.

يقول أحمد دركوشي في قصيدة (غزة العشق والتلاشي):

[1] لأجلك غزة، ٢٨٧.

فدائي.. فدائي.. فدائي

سأمضي بدائي

يداي

يداي أنا

يداي أنا القارعة

حصاي

حصاي أنا

حصاي أنا الواقعة[1]

يصر الشاعر على قدرته على فداء فلسطين بنفسه، فهو يلح على ذات النغم (فدائي) إلحاحا أفقيا تقريرا، وقد سبق أن درسنا مثله، أما التكرار الثاني الرأسي فإنه يأتي في صورة ترديد، العلاقة فيه بين الدوال المكررة علاقة تكامل، إذ النتيجة لتلك الدوال (يداي القارعة، حصاي الواقعية)، لكن الضمير (أنا) جاء مزدوجًا بين الأفقية والرأسية فهو عبارة عن تكرار للضمير المتصل في (يداي)، (وحصاي) بصورة الانفصال، فتكون نتيجة تحليل الدوال:

يدان + أنا

يدان + أنا + أنا

يدان + أنا + أنا + القارعة

حصاة + أنا

حصاة + أنا + أنا

حصاة + أنا + أنا + الواقعة

فالشاعر يركز على الذات، وهو يقصد ذلك لأنه يحاول أن يضرب على الوتر الحساس، يحاول أن يستنهض الهمم، أن يُذَكِّرَ الذات العربية بنفسها.. بقدرتها.. بإصرارها، ولعله كرر ما يشير إلى الذات لأنه لا يملك غيرها ليدافع ويفدي، إذ كرر سابقا دال الفداء متصلا

---

[1] لأجلك غزة، ٤٠٨.

بضمير الذات (المتكلم) أيضا..

فداء + أنا.. فداء + أنا.. فداء + أنا

ثم وضح ما يملكه من وسائل الفداء: الذات، والحصى الذي يرتبط بالذات كذلك، وفي نظره فإن هذه الأشياء التي لا يملك غيرها تزن كل الأشياء التي عند غيره من القاعدين عن الحق حتى لو فاقت ما لديه كثيرًا، لذا كانت ذاته القارعة وكانت حصاته الواقعة لكونهما وسيلة فداء لا وسيلة عروض ورياء..

ويقول محمد أحمد دركوشي في القصيدة نفسها:

أليس الصلاة شعور تلاشٍ؟

أليس الصلاة شعورا؟

أليس الصلاة؟

أليس؟

...؟[1]

ويعد هذا التكرار ترديدًا شعوريًا قائمًا على بنية الحضور والغياب، فالدوال التي تحضر في التركيب الأول يغيب بعضها في التركيب الثاني، حتى أن كل شيء يغيب في النهاية عندما يضع الشاعر رمزًا طباعيًا ممثلًا في النقاط التي تشير إلى اللاشيء.. التي تدل على التلاشي، وكأنه يريد أن يربط بين تعبيره عن الشعور في الصلاة بأنه شعور تلاشٍ تتلاشى فيه الهموم ومصالح الدنيا، وبين التعبير الكتابي الرمزي محاولًا أن يبين للمتلقي الكيفية الحقيقية للتلاشي، ففي الصلاة يشعر الإنسان بتلاشي كل ما يربطه بالدنيا تمامًا كما تتلاشى الكلمات أمام المتلقين شيئًا فشيئًا.

يقول محمد عبد المطلب جاد في قصيدته (صباح الصبر يا غزة):

صباح الصبر يا معجونة في

[1] لأجلك غزة، ٤١١.

الصبر

وهل بيديك غير الصبر طول

العمر[1]

فالتكرار هنا أشبه بما يعرف قديما بردِّ الأعجاز على الصدور، ففي أول السطر بدأ بالصبر وختم به، وهو بذلك يؤكد أن لا شيء غير الصبر لغزة في البدء والانتهاء، بل في كل جزيئاتها ولحظاتها لأن الشاعر ربط صبرها بالعجن، والعجن يتناول كل عناصر المعجون، والصبر لا يكون إلا على لأواء، فكيف لو اقترن الصبر بالعجن فإنه يدل على لأواء اللأواء بلا شك، ففي هذا التركيب تعبير حقيقي على شدة ما حلَّ بغزة، وكلمة الصبر لم تفارق أي مقطع من مقاطع القصيدة وهذه الملازمة فيها إيحاء بالحاجة الملحة لذكر الصبر، إذ لا سبيل للانتصار ماديا، وما دام هذا الواقع فليس إلا الصبر على المبادئ، فإن فُقِدَ الانتصار المادي فهناك مجال لانتصارٍ من نوع آخر، انتصارٍ يجعل العدو يفشل فيما يريد، فهو يريد غياب الصبر المتمثل في الثبات، والشاعر يؤكد أن النصر كل النصر يكمن في الصبر؛ إنما النصر صبر ساعة.

ويقول محمد عبد المطلب جاد في قصيدة (يا رب غزة):

ما هبَّ في الدنيا مغيث***أو شكا عنا أحد

أحد أحـــــد*** أحـــــد أحد

عد آل ياسر ما لنا*** إلاك يا منجى أحد[2]

قد جاء التكرار في الأبيات السابقة بعدة أشكال، حيث يمكن اعتباره من باب الترديد إذ يغيب معنى المبنى الأول في مباني المعنى الثاني رغم ما يوجد بين الدوال من اتحاد المباني، ويعد من باب رد الأعجاز على الصدور إذ انتهى البيت الثاني بما بدأ به، ويعد من التجاور فذات البيت يحوى دوال مكررة متجاورة كتابيًا.

---

[1] لأجلك غزة، ٤٧١.

[2] لأجلك غزة، ٤٧٤.

واتخذ التكرار في البداية شكل الجناس الذى تتحد فيه المباني كليًا أو جزئيًا مع اختلاف المعاني، وفى الحقيقة فإن الجناس ليس تكرارًا إلا من الناحية الرمزية الكتابية، والتكرار الثاني يحمل معنى التأكيد والإصرار، ويوحي بالصبر المطلق، فهو يتناص مع صرخات بلال بن رباح رضي الله عنه التي كانت تعبيرًا عن صبره المتناهي، واحتماله الذي لا حد له، وفيه إلحاح على ذات الموسيقى التي اتخذها الشاعر قافية له، فاللفظ الداخلي المكرر جاء على ذات النسق والنغم الذي جاءت به القافية.

يقول هاشم صديق في قصيدة (الجلد والحريق):

ويح هاملت

يخرج من سجن الذات

لسجن الكون[1]

إن العلاقة بين الدوال المكررة هي علاقة استغراق، فالدال الثاني يستغرق الدال الأول، والشاعر هنا يستحضر مأساة هاملت لأنه يعتقد أن بينها وبين مأساة العربي ذي النخوة والكرامة تقاربًا تنعدم فيه المسافات، فالمأساة مأساة إن في الذات أو في غيرها، وكما أن هاملت كان يرى أن الحياة هي سجن وأن الدنمرك هي أسوأ ما في هذا السجن الكبير، فإن الشاعر لا يرى أن هاملت مخطئ في ذلك، فأصحاب المآسي لديهم تصور مشتَرَك للحياة، ولا توجد المفارقات إلا في التعامل مع هذا التصور.

ونختم تكرار الكلمة بنص لعصام ترشحاني من قصيدة (إيقاعات الحرب) إذ يراوح بين الحضور والغياب ليصل إلى الدلالة المقصودة، حيث يقول:

سبحانك اللهم.. إن دماءنا

تمتد من برق إلى شفق

ومن شفق إلى حجر

[1] لأجلك غزة، ٥٤٨.

ومن حجر إلى شجر

تمتد منك إلى تفاصيل الوطن..

وتقول في جمراتها

ولفوهات جحيمهم

لن تعبروا..[1]

إن التواصل في هذا التكرار قائم على ترديد لفظة من التركيب الأول في الثاني، ومن الثاني في الثالث، فالدال يحضر في السطر الأول ثم يتلاشى في السطر الثاني، والعلاقة بين الدوال المكررة علاقة تراسل، ويرى محمد عبد المطلب أن علاقة التراسل تعني تداخل مفردات الترديد تداخلًا تراسليًا تذوب فيه حدود الدلالات، أو يبتعد الدال عن مدلوله، ويتم التراسل بين كل طرفين عن طريق الأفعال، وتكون العلاقة بين الدوال المكررة تفاضلية تُحدث نوعًا من المقارنة بين دلالة طرفين ينتج عنها دلالة جديدة جامعة بين مضمون الطرفين السابقين[2]، والشاعر يريد أن يقول: إن دماءنا أهريقت في كل الأنحاء، وحاول أن يصل إلى هذا المعنى عن طريق تركيب دوال متراسلة، ويمكن الوصول إلى ذلك من خلال ما يأتي:

برق..شفق

شفق..حجر

حجر..شجر

وطن

فالتعبير الأول فيه إشارة إلى أن الدماء تمتد طويلًا امتدادًا زمانيًا حتى أن السماء تتلبد بالغيوم الركامية التي تقدح بروقًا ثم تصفو من الغيوم لتبدو حمرة الشمس الغاربة أول الليل ولا زال الامتداد، ونرى الشاعر ينتقل بروعة من الزمن المداري إلى الزمن الفلكي، ثم يتواصل الامتداد من بداية الليل إلى أن يبين المكان ببزوغ الفجر حتى يطال في ذلك الوقت كل حجر، بل كل شجر، لأن الحجر مكان للشجر، والشجر من معالم الوطن، ثم تتحول العلاقة التراسلية إلى علاقة استغراق عندما يختم بالوطن الذي يستغرق كل ما سبق فالدماء تمتد

[1] لأجلك غزة، ٣٤٨.

[2] انظر: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ٤٠١– ٤٠٢.

في كل أجزاء الوطن الزمانية والمكانية.

*****

❖ ثانيا: تكرار العبارة:

وهذا التكرار واضح في الشعر المعاصر لكنه بدرجة أقل من تكرار اللفظة، وتكرار العبارة هو ذاته تكرار التركيب، وترى نازك الملائكة أن هذا النوع لا ينجح في القصائد التي تقدم فكرة عامة لا يمكن تقطيعها، لأن البيت المكرر يقوم بما يشبه عمل النقطة في ختام عبارة تم معناها، ومن ثم فإنه يوقف التسلسل وقفة قصيرة ويهيئ لمقطع جديد[١].

إن تكرار العبارة في الشعر المعاصر أوسع مما تصورته نازك الملائكة، ربما لم يكن الأمر في زمنها كما هو الآن، إذ إن هذا النوع قد يرد في القصائد التي تقدم فكرة عامة، ومن النماذج على تكرار العبارة قول مظفر النواب في قصيدة (كفرت إسرائيل):

في الوطن العربي

ترى أنهار النفط تسيل

لا تسأل عن سعر البرميل

والدم أيضًا

مثل الأنهار تراه يسيل

لا تسأل عن سعر البرميل

والدمع

وأشياء أخرى

من كل مكان في الوطن العربي

تسيل

لا تسأل عن سعر البرميل[٢]

[١] انظر: قضايا الشعر المعاصر، ٢٣٤.

[٢] لأجلك غزة، ٥٢٦.

فالتركيب المكرر يحمل دلالة مزدوجة بين الكثرة واللاقيمة، ويحاول الشاعر أن يؤكد بالنغم الموسيقي نفسه أن كل تلك المظاهر التي تبدو في حرب غزة لا تنتهي كما النهر يجري على الدوام، فالدم لا يتوقف، والدمع كذلك، وأمور مأساوية أخرى لا يسمح ضيق الورقة لذكرها، كلها مستمرة وهذا الاستمرار أفقدها قيمتها فهي كالنفط سلعة تجارية، بل ربما النفط أغلى لأنه يسيل بمقابل، أما دماء المسلمين ودموع الثكالى واليتامى والمكلومين دون مقابل، لم يولد من الحكام من يقدِّرها.. من يشعر بها، وما يؤكد استمرارية تلك المشاهد ارتباطها بالمضارع المستمر(تسيل)، وتكرار دوام السيولة يرتبط وثيقا بدوام ما يسيل، لأنها منه وبه فلا سيولة دون سائل، وقد ركز الشاعر على هذه الجملة بالذات لأنها تحمل في الحقيقة ما يريد أن يعبر عنه من حال المسلمين ومن حماقة العرب، وكأنه يقول: دماؤكم أيها العرب رخيصة حقيرة لأنكم أغبياء بلهاء.

ومنه قول صالح الزهراني في قصيدة (رسالة إلى من يهمه الأمر):

ولدنا نغني

على القدس حزنًا

وعشنا نغني

على القدس حزنًا

وحيفا

وعكا[1]

يحاول الشاعر أن يوضح للمتلقي أن العرب المكنَّى عنهم بالضمير في (ولدنا، عشنا) لم ينجزوا شيئًا إلا أنهم أجادوا البكاء طول الدهر، فكان لابد من تكرار التركيب لأن الأول يرتبط بمرحلة الولادة التي من سماتها كثرة البكاء فطريًا، ولا توحي بالحزن الحقيقي على القدس في حال حذفنا التركيب المكرر، لأن ورود الدال الثاني يدل على الترابط بين الولادة والحياة كلها في قضية واحدة؛ قضيةِ الحزن على فلسطين، فلا يحمل الدال الأول المعنى الحقيقي

[1] لأجلك غزة، ٢٤١.

لكون الوليد لا يعرف بعدُ الأحزان، فإذا ارتبط بالتركيب الثاني فإن المعنى يتأتى دون تفسير، ولك أن تتصور الانحراف الدلالي إذا ما حاولت حذف الدال المكرر، فإن حذفتها استحالت الدلالة إلى عكسها، فبدلا من التعبير عن الحزن ستجد اللفظ يحمل دلالة الغناء والمرح، فيمكن أن نقول هنا: إن التكرار ليس لحاجة نفسية فقط، بل هو واجبٌ دلاليًا ومعنويًا، واجبٌ إذ لا يمكن الاستغناء عنه، وهنا تكون قوة التكرار، تكون في التراكيب أو الدوال التي يضعها الشاعر بحيث لو حذفت تغيَّر المعنى المقصود، يعني الدال المكرر مطلوب كالدال الأول أو أكثر..

والتكرار في الأسطر السابقة إضافي حيث يضيف دلالة جديدة، إذ الأول لا يمكن أن يضيف معنى الحزن على العيش لأنه يقتصر على مرحلة الولادة، أما الثاني فقد مزج العيش بالحزن كما مزج الدال الأول (الولادة) بالحزن، وإضافةُ الدال الثاني إنما هي أوكد مما أضافه الدال الأول لما فيها من الإيحاء باستمرار الحال الحزين، ودوام حالة انعدام الإنجاز.

*****

❖ ثالثا: تكرار المقطع:

وهو قليل في الشعر المعاصر، وترى نازك الملائكة أن نوعًا كهذا يحتاج إلى وعي كبير من الشاعر لكونه طويلًا يشمل كامل المقطع[1]، وقد وردت بعض القصائد في ديوان لأجلك غزة فيها تكرار مقطعي، فمثلًا نجد محمد أحمد دركوشي في قصيدة (غزة العشق والتلاشي) يكرر المقطع الآتي أربع مرات:

لظاي يجمد كل المرايا

صقيعي يحرق كل المرايا[2]

ولا أود أن أجامل الشاعر، فهذا التكرار إن كان لا يضر مبنى القصيدة، إلا أنه حشو لو حُذف لكانت القصيدة أخف على المتلقي، والمشكلة التي قد لا ينتبه إليها الشعراء هي أن

[1] انظر: قضايا الشعر المعاصر، ٢٣٦.

[2] لأجلك غزة، ٤٠٨.

التكرار ليس مطلوبًا لذاته إنما لهدف، فإن كان لا هدف يُرتجى منه بالنسبة للمتلقي فسيكون كالسقف الثقيل الذي يود الجميع التخلص منه حتى لو اعتقد الشعراء غير ذلك، وتكرار المقطع السابق جاء كعلامة على انتهاء مقطع كامل كما النقطة تُنهي السطر، فهو يقوم بتقسيم المقاطع الكلية ليشكل فاصلًا يمكن للمتلقي أن يحصل من خلاله على فرصة للراحة أو لقطع القراءة.

ومن التكرار المقطعي الذي ينبئ بنهاية الفكرة وبداية غيرها قول محمد عبد المطلب جاد في قصيدة (يا رب غزة):

أحـــــد أحـــــد*** أحـــــد أحـــــد

عد آل ياسر ما لنا*** إلاك يا منجى أحد[1]

إذ تكرَّر هذا الجزء في نهاية كل مقطع، وتكرار هذا المقطع أيضًا لا يفيد القصيدة كثيرًا إلا أن أبياتها طالت به، فلو تخلَّى عنه الشاعر لبدت القصيدة أرقى مظهرًا.

وأفضل ما يكون عليه التكرار المقطعي عندما يشكل فاصلًا بين مقطع وآخر، كلٌّ منهما له قافية مختلفة، مثل قصيدة إبراهيم طوقان التي يقول فيها:

من رأى فحمة الدجى***أضرمت من شرارته

حمَّلته جهنم***كفنا من وسادته

***

هو بالباب واقفُ***والردى منه خائفُ

فاهدئي يا عواصفُ***خجلا من جراءته

***

صامت لو تكلَّما***لفظ النار والدما

......

مرَّ حين كاد يقــ***ـــتله اليأس إنما

[1] لأجلك غزة، ٤٧٤.

***

هو بالباب واقفُ***والردى منه خائفُ

فاهدئي يا عواصفُ***خجلا من جراءته[1]

ولك أن تقرأ الأبيات بتنعُّمٍ لتدركَ حلاوة هذا التكرار، بل إنه ربط المقطع الثاني بالتكرار (إنما.. هو بالباب واقف)، ولعل ما يجعل تكرار المقطع مقبولًا هو تغيير بعض الكلمات في الدال المكرر، لأن ذلك يكسر الرتابة التي تكتسبها القصيدة من تكرار الدوال نفسها، إضافة إلى أن ذلك من شأنه أن يفاجئ المتلقي، فإذا تفاجأ انجذب.. وإذا انجذب استمع.. وإذا استمع تمتَّع.. لأن المتلقي يتوقع تكرار الدال إذا ما سمع أوله، لكنه يتفاجأ بالتغير الذي أحدثه الشاعر فينجذب ويطرب، ومنه قول محمد عبد المطلب جاد في قصيدته (صباح الصبر يا غزة):

صباح الصبر يا غزَّة

بتاج الموت في غزَّة

وعز العيش في كبد

لا تحيين مبتزَّة

نفوس مواكب الشهداء

تلقى الحق معتزَّة

صباح الصبر يا غزَّة

صباح الموت في غزَّة[2]

ومن تكرار المقطع ما يكون تمهيدًا لما بعده، فإذا ما كرَّر الشاعر الدال أدرك المتلقي أن الموضوع القادم جديد – وهذا بعكس ما ذكرته أولًا من التكرار المقطعي الذي يقوم بدور

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة (إبراهيم طوقان)، إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، ط٢، ١٩٩٣مـ، ١٣٦-١٣٧.

[2] لأجلك غزة، ٤٧١.

النقطة والذي يوحي بانتهاء المقطع- من ذلك قول محمد عبد المطلب جاد في قصيدة (تعلَّم) في بداية كل مقطع:

هنا قلبُ غزة درسُ الزمان

وسفر العظات العجيب المعظم[1]

*****

❖ رابعا: تكرار الحرف:

وهو أكثر الأنواع ورودًا في الشعر المعاصر، وتكرار الحرف يرتبط كثيرًا بالحالة النفسية للشاعر من رفض أو قبول أو توجع أو تحسُّر، من ذلك قول محمد عبد المطلب جاد في قصيدته (تعلم):

تعلَّم فرُبَّ غدٍ جاء أظلم

تعلَّم فرُبَّ غدٍ كان علقم

ورُبَّ صديقٍ يصير عدوًا

ورُبَّ أخٍ في حصارك أحكم[2]

فالشاعر يعبر عن رؤيته الذاتية للواقع، فلكثرة ما يرى من الطغيان لم يجد وسيلة تجعله واقعيًا غير حرف (رُبَّ) الذي يفيد الكثرة، ويبقى هذا التعبير وجهة نظر خاصة لا تتجاوز ما يشعر به الشاعر، وما يدركه حقيقة، فتكرار الحرف في تماثلية السطرين الأولين يؤكد على ما يحمل هذا الحرف من الكثرة، وفي الحقيقة فإن التماثل بين السطرين الأولين صوري، إذ المعنى في السطر الأول سبب للمعنى في السطر الثاني، فما ارتبط الغد بالعلقم إلا عندما ارتبط بالظلم، ثم يستمر التكرار الرأسي المشعر بأن الشاعر يلح عن وتر له دلالة خاصة بكل تركيب أصابه الدال المكرر، ولا يمكننا أن نَصِفَ التكرارَ هنا بالحشو الذي لا فائدة فيه، لأن الصور التي يريد الشاعر أن يعبِّرَ عنها هي أكثر بكثير من أربعة أسطر، لكنه في تكتيك بسيط حاول أن يوصل للمتلقي إشارة بتلك الكثرة، فنستطيع إذًا أن نعدَّ كلمة (رُبَّ) رمزًا

[1] لأجلك غزة، ٤٦٧.

[2] لأجلك غزة، ٤٦٧.

لكثرة المشاهد المضطربة المجهولة، لأن التعابير المرتبطة باللفظ (رُبَّ) لا تجاوز المستقبلية إلا التعبير في السطر الأخير.

ومنه قول هاشم صديق في قصيدته (الجلد والحريق):

من غزة

يهبط طير الخزي

على كتفي

ثم يبول

على الطوق الملتفّ

على عنقي

ما أغباني يبهرني

ضوء القصف

المعتوه

على فرسي

أو جملي

أو بيتي

أو بدني[1]

إن التكرار في الأسطر السابقة يوحي بالاستعلاء، ليس استعلاء الذات التي تمثل ذات العرب، إنما استعلاء الغير، والذي يعني بقانون التقابل ذلة الذات، وبذا تكون العلاقة بين استعلاء الغير وذلة الذات طردية خاصة إذا كان الغير ليس من جنس الذات، والشاعر يصرُّ على ربط كل تعبير بالحرف (على) ربطًا ظاهرًا كما هو واضح، أو مقدَّرًا كما في العطف الذي يختفي فيه الحرف لدلالة اللفظ عليه، وورد التكرار في البداية صاعدًا من الأدنى إلى الأعز فالعنق

[1] لأجلك غزة، ٥٤٤.

أعز من الكتف، ثم ورد في النهاية صاعدًا من الغير الذي هو ملك للذات بدليل اتصاله بياء الملكية، إلى الذات نفسها، وكلها إيغال في معنى الذل المستعلي على العروبة.

ومن تكرار الحرف تكرار الروى، وهو كثير في الشعر العربي القديم والمعاصر، وسيمر هذا النوع عند الحديث عن الموسيقى لاحقًا، والحمد لله رب العالمين..

*****

التضاد

يلجأ الشعراء إلى توظيف بنية التضاد في نصوصهم الشعرية لما لها من خاصية إيضاحية، والتضاد في الإيضاح هو الجمع بين المتضادين ويسمى الطباق[1]، وتتحقق هذه العلاقة بطريقة مباشرة بين الألفاظ، أو بطريقة غير مباشرة بين معاني التراكيب، فالأولى يكتشفها المعجم وتسمى طباقًا أو تضادًا، أما الأخيرة فيشترك الذهن مع المعجم للوصول إليها، حيث إن الذهن يصل إلى المعاني من خلال النظر في التراكيب، والمعجم يكتشف العلاقة بين تلك المعاني التي يصل إليها الذهن، وتسمى بالمقابلة..

وسيتم الاقتصار على علاقة التضاد المباشر، لذا يمكن استبعاد المقابلة وطباق السلب من دراسة هذه العلاقة، فقد سبقت دراستهما في باب التخالف، وذا لأن المقابلة لا تقوم على التضاد مباشرة، حيث يتحقق التضاد فيها بعد عملية معالجة ذهنية يتم من خلال الوصول إلى دلالات طرفي المقابلة، أما طباق السلب فيقوم على ذكر اللفظ مثبتًا ثم ذكره ذاته منفيًا، لذا فهو من باب التخالف لأن التضاد فيه منفي عن اللفظ وحاصل في الحكم، وكذلك مفهوم التضاد غير متحقق في طباق السلب حيث لا جمع بين متضادين، إنما الجمع بين متماثلين لفظًا مختلفين حكمًا.

والتضاد محسن معنوي من فن البديع الذي يهتم بوجوه تحسين الكلام، وهو علاقة قائمة بين معاني الألفاظ إذ الشكل لا اعتبار له في إيجاده، فهو قائم على المضمون الذي يمكن الوصول إليه من خلال الاستعانة بالمعجم اللغوي أو الاجتماعي أو السياسي أو الاقتصادي أو بالمخزون اللغوي الذاتي.

يقول محمد مقدادي في (أقرؤك السلام)

من أمة مشغولة،

بفائض التدليس... والكلام

فلا ترى مسافة

ما بين ليلها المقيم

---

[1] انظر: الإيضاح في علوم البلاغة، ٢٥٥.

والنهار

ولا ترى في بحرها... موجًا

وليس في عروقها دم

يجير... أو يجار[1]

يبدأ التناقض من السطر الأول، إذ الأمة مشغولة في لا شيء في عدد الأشياء، ثم إنها غارقة في ذلك للدرجة التي تجعلها لا تجد مساحة لاستيعاب أي شيء آخر، ويأتي الطباق زمانياً بين الليل والنهار، أي أن دلالته تتحدد من خلال إدراك أبعاد الزمن، والنص من خلال توظيف علاقة التضاد يعطي صورة دلالية شمولية، حيث إن فقدان الطرف الثاني يعني قلب الدلالة إلى عكس المقصود، لأن عدم ذكره يعني أنه بقي للأمة من الخلو مثل ما لها من الشغل، وليس هذا المراد أبدا، والليل لا يضاد النهار زمانيًا فحسب، إنما هناك علاقات أخرى بينهما كعلاقة التلازم، إذ لا يُتصوَّر أحدهما دون الآخر، وكذا بينهما علاقة استبدالية، حيث لا يجتمعان في آن واحد، إنما يحل الأول محل الآخر، ولا يمكن للعلاقتين السابقتين أن تحددا دلالة النص دون وجود علاقة التضاد، إذ يمكن إدراك العلاقتين من خلال ذكر طرف واحد، لكن لا يمكن إدراك الصورة الشمولية بطرف واحد، فالاقتصار على طرف دون الآخر يعني فقدان نصف المساحة الزمنية للصورة..

***

وقد يأتي التضاد مكانيًا حيث ترتبط أطرافه بالمحيط المكاني، كقول آدم فتحي في (لا تساوم):

يا دمي يا دمنا الممدوح والمسفوح والمنصور والمكسور

لا ترخص

علينا مثلما نحن رخصنا قبل كم موت عليهم وعلينا

[1] لأجلك غزة، ٤٨٣.

لا تفض أكثر ها أنت تسحق هذي الأرض

من فوق ومن تحت وفينا وحوالينا

فلا تشهق بغزة

لا تفض أكثر موتًا يحرق الأرض وموتًا يهرق العرض

وعدناك وأوفينا

فلا تغرق بغزة

لا تفض أبعد شرقيًا وغربيًا جنوبًا وشمالًا

شبق الكون بموتينا

فلا تشرق بغزة[١]

يبدأ النص بتخالف قائم على التداخل، حيث تتداخل عدة أوصاف متناقصة لموصوف واحد من الجهة نفسها، ثم يستمر التخالف بتوظيف بنية الطباق القائم على ذكر اللفظ موجبًا ثم منفيًا أو العكس وذلك في (لا ترخص، ورخصنا)، ثم يوظف النص الطباق المكاني في صورة رأسية بين الفوقية والتحتية من جهة، وفي صورة أفقية بين الداخل والخارج من جهة أخرى، وهذا التضاد المكاني من شأنه أن يوسع دلالة التركيب لتصبح أوسع مساحة، ومن هنا ندرك الفرق بين شمولية الصورة الناجمة عن التضاد الزماني وشمولية الصورة الناتجة عن التضاد المكاني، حيث إن الأولى ترتبط بامتداد الحدث زمانيًا، أما الأخيرة فترتبط باتساع مساحة الحدث، والزمان والمكان متلازمان إذ لا فصل معقول بينهما، ويظهر هذا في الأسطر التالية، فالمشرق يرتبط بالشروق، والمغرب بالغروب، ثم إن الجنوب يرتبط بالجهة التي تجانب الشمس إذ لا يمكن للظلال أن تنعكس جنوبًا، ثم الشمال يرتبط بالمكان الذي يتلقى أشعة الشمس، ومن خلال التضاد الذي يحدده المعجم الجغرافي يحيط النص بأبعاد المكان كاملة لتكون دلالة فيضان الدماء أوسع مساحة، ويؤكد هذا الاتساع توظيف النهي، وكأن

[١] لأجلك غزة، ٤٩.

المقصود أن الفيضان بلغ أبعد مدى فجاء النهي عن زيادة هذا التوسع لأنه لم يبق هناك مجال للفيضان أكثر..

***

وقد يكون التضاد حركيًا بمعنى أن الأطراف المتضادة ذات حركة رأسية أو أفقية أو موضعية، ومما جاء رأسي الحركة قول زاهر حنني في (نقوش غزاوية):

أنا مثل قلبي تائه

هل أنت وحدك

يا سيدًا فوق التراب

وسيدًا تحت التراب

وسيدًا ما جزت حدك[1]

فالتضاد في النص السابق يرتبط بالمكان، ومن شأنه أن يوسع أبعاد الدلالة ليعطيها الدوام الذي يرنو إليه الكاتب في معنى السيادة، وإن كانت معاني كل طرف تعطي تضادًا ذهنيًا جديدًا، فالطرف الأول يحمل معنى السيادة في الحياة، أما الآخر فيحمل معنى السيادة بعد الموت رمزيًا، لكننا سنعتمد على معنى اللفظ المذكور لتحديد علاقته بما بعده، وواضح أن الانتقال من الفوقية إلى التحتية يتحرك بشكل رأسي.

***

[1] لأجلك غزة، ١٩٢.

وقد يأخذ التحرك الرأسي معنى ذهنيًا كالانتقال من مرحلة عمرية إلى أخرى، نحو قول محمد عبد الرازق أبو مصطفى في (الصمت البريء):

تطحن الأيام في إيقاع

رقصتهم وقد ضاعت سدى

لم يحلموا لم يكبروا

لم يصغروا أو يشعروا

بصدى الطفولة وهي تحتضن

الأماني في ربوع الذكريات[١]

فالتضاد بين فعلي الكبر والصغر المنفيين يتحرك حركة رأسية بين مرحلة أعلى وأخرى أدنى، وهذا التضاد يحمل التناقض، والتناقض إشارة إلى الاضطراب الذي يسود النص نتيجة الاضطراب الذي يسيطر على الكاتب بسبب الاضطراب الواقعي الناتج عن التأثر بالحرب التي مزجت الأشياء للدرجة التي جعلت من الصعب التمييز بين تلك المتناقضات..

ثم مما جاء أفقيًا قول عبد الرحمن عبد العزيز أقرع في (لك الله يا غزه الشهداء):

فكل التواريخ باتت هباء

وأقصوصة قبل نوم الصغار

بأرض العرب

تقدم.. تقدم

ينادي هناك

[١] لأجلك غزة، ٤٥٨-٤٥٩.

تراجع.. تراجع

يصيح العرب[1]

فالتقدم والتراجع خطوتان على المسار نفسه مع اختلاف الاتجاه، وهذا الاختلاف أنتج علاقة التضاد بينهما، ومع هذا الاختلاف يزول التناقض، لأن جهة المطالبة بكل منها تختلف عن الأخرى، إذ الذي ينادي بالتقدم ليس من ينادي بالتراجع نفسه، وعلى ما سبق فالتضاد يتحرك تحركًا أفقيًا بين حضور التقدم والتراجع.

ثم مما جاء موضعيًا قول هاشم صديق في (الجلد والحريق):

لماذا يا مطار

الليل

تنزلني

وتطويني

وتبسطني؟!

تهبط بي

وتقلع بي

ترضيني

وتغضبني

تزرعني

وتقلعني

---

[1] لأجلك غزة، ٣٠٥.

...

تطفيني

وتشعلني

تذروني

وتجمعني

...

تطلقني إلى الأفلاك

ثم تعود بي

قسرًا

إلى سجني

إلى وطني

ولا وطني[1]

يستحيل الليل في النص إلى مكان يدور فيه الشاعر، لهذا المكان قدرة على القيام بأعمال بشرية عديدة، فهو قادر على القيام بالشيء، فالطي والبسط بينهما تضاد يتحرك حركة موضعية، إذ لا يجاوز القيام بأحدها الحدود المكانية للآخر، ثم يستمر التضاد بشكل رأسي بين الهبوط والإقلاع ثم يرجع إلى حركته الأولى الموضعية بين الرضا والغضب، وترتبط هذه الفقرة من سلسة الأعمال المتضادة بالجانب النفسي، ثم يستمر التضاد بين الإطفاء والاشتعال، ثم بين الذرو والجمع، ثم بين الانطلاق والعودة، وينتهي النص بتخالف بين (وطني ولا وطني)، وحتى ندرك سر هذا الإطناب في ذكر المتضادات علينا أن نرجع إلى السطر الأول الذي يشكل تساؤلًا مملوءًا بالحيرة، هذه الحيرة منشؤها ما في غزة التي حلَّ

[1] لأجلك غزة، ٥٥٠.

عليها الليل، وغزة تختبئ خلف لفظ المطار، والليل يحمل معناه الحقيقي أي الظلام، ثم إنه يحتمل معنى آخر مجازيًا وهو العدوان والقتل والظلم، إذ يكثر عند الشعراء تشبيه الظلم بالليل بجامع التعثر والضلال في كلٍّ، وإننا حينما ندرك ذلك نصل إلى سبب إطناب الشاعر، حيث أحدثت حرب غزة انفعالًا متموِّجًا لدى الشاعر، هذا الانفعال سببه الحيرة الناتجة عن عدم إدراك ما يدفع الليل لاحتواء كل تلك الأفعال، في إشارة إلى اختلاط الأسباب التي جعلت اليهود يشنون الحرب على غزة..

***

وقد يرتبط التضاد بالجانب النفسي نحو قول هلال الفارع في (نحن يا شهيدتي نموت بالفضيحة):

صبرًا على جراحكم

فإنكم تعلموننا مبادئ الشجاعة

وإنكم تفاجئوننا بعزمكم

وتفضحون جبننا

بمنتهي البراعة![1]

فالشجاعة معنى تستوعبه النفس ويظهر أثره على الجسد بالفعل، والنفس الموصوفة بالشجاعة يقابلها نفس مسلوبة الشجاعة أي موصوفة بالجبن، وإذا كانت الأولى لا تلتقي بحال مع الأخيرة فإن العلاقة الدائمة بين النفسين هي علاقة تقابلية، والتضاد النفسي لا يقوم بتوسيع أبعاد الدلالة كما المكاني أو الزماني، بل يحاول أحد طرفيه أن ينفي الآخر، فارتباط الشجاعة بضمير المتلقي المخاطب شكَّل جهة، وارتباط الجبن بضمير النص المتكلم شكَّل جهة مغايرة للأولى، وهذا التغاير جعل الطرفين في تدافع، إذ يحاول الطرف الأول القضاء على الآخر، فتعليم الشجاعة يعني زوال الجبن..

***

[1] لأجلك غزة، ٥٥٥.

وقد يكون التضاد ذهنيًا نحو قول هاشم صديق في (الجلد والحريق):

سيقول لنا بعض الزعماء

في رعب هامس

خافوا الله

على أمتنا العربية

(وبنيتنا التحتية)

فالعاقل

ليس كما المجنون[1]

يبدأ النص ساخرًا من الحكام بمضمونه، إذ كيف من يطالب بالخوف من الله أن يظهر مرعوبًا لدرجة التهامس، ثم إن البنية التحتية إشارة إلى المال وجاءت بين قوسين كتعديل للتعبير السابق، وينتهي النص بتقابل ذهني بين العقل والجنون في صورة عكسها الزعماء حين جعلوا العقل في ترك مناوأة المعتدين، ويحاول النص أن يميِّز من خلال توظيف بنية التضاد بين طرفين أحدهما مطلوب والآخر مرفوض، وتتم الإشارة إلى الطرف المطلوب سياقيًا دون التصريح به، وعلى الملتقي أن يصل إلى حقيقة هذا التضاد..

***

وقد يرتبط التضاد بالجانب الاجتماعي نحو قول فلاح محمد كنه في (سلامًا غزة):

إن الفجيعة أن تغدو ضمائرنا***رخيصة يشتريها البائع الشاري[2]

---

[1] لأجلك غزة، ٥٤٨-٥٤٩.

[2] لأجلك غزة، ٣٨٣.

من خلال التضاد بين اسم الفاعل من البيع والشراء يزول الفرق بين الفاعل، إذ لا اعتبار له في حال رخصت الضمائر، فالسلعة الرخيصة يعقد عليها الجميع دون استثناءات، أما الثمينة فيقبل عليها القليل، فالاعتبار بالقيمة الذاتية للشيء لا بالبـائع أو المشـتري، فـإذا كانـت الضمائر رخيصة فلا يُسأل عن بائعها أو مشتريها..

***

وكثيرًا ما يتحرك التضاد في النصوص الشعرية بين معاني الحياة ومعاني الموت، لأن قضية الحياة والموت تتعلق بكل شخص بل مخلوق، بالإضافة إلى أنها تجربة ذاتية، وبين الحيـاة والموت تلازم طبيعي، إذ لكل شيء بداية ونهاية، وتبدأ الأشياء من حيـث تنتهـي أشـياء، فبداية حياة الإنسان هي نهاية تعلقه بالرحم، ونهاية حياته الدنيا هي بداية حياته الأخـرى، ولأن هذه التلازمية مرتبطة بكل شيء كان من الطبيعـي ورودهـا بكثـرة فـي التعـابير ومدلولات التصاوير، ومن ذلك قول فايد إبراهيم في (أبناء غزة قادمون):

أبناء غزة قادمون

أجسادهم خبز الزمان

دماؤهم خمر البيان

وزادهم نور اليقين

والكل يحظى في الحياة وفي

الممات بجنتين[1]

فالتلازم في النص بين الحياة والموت هو زيادة في الامتداح، ويشكل الطرف الأول البدايـة والآخر النهاية بشكل دائم بالنسبة لحياة الإنسان الأولى، وعلى الرغم من التلازم بينهمـا إلا أنهما لا يجتمعان أبدًا، لذا فالتلازم قائم على التضاد، فإذا ما وقع طرف انتفى الآخر، وإذا ما حضر طرف استدعى الآخر.

---

١ لأجلك غزة، ٣٨٢.

ومثله قول محمد مقدادي في (لهم أسبابهم للموت):

اغمدوها حرابكم

فلكم موتكم

ولنا..

ما سيبعث من كل موت

حياة..[1]

إن علاقة التلازم في النص السابق بدت في صورة احتواء طرف لآخر، وكأن الموت كلٌّ يحوي في طياته إشعاعات حياتية..

ومثله قول هلال الفارع في (الحرب على غزة):

ولمن تهدي قناطير الذهب؟!

والملايين جياع

يأكلون الجوع إن جاعوا

ويخفون السبب

ويموتون ويحيون كما شئتم

فهم تحت الطلب[2]

يبدأ النص بتعبير تساؤلي استنكاري يمهد للصور المستغرَبة التي تلي السطر الأول، ويأتي التضاد المرتبط بالجانب الاجتماعي في صورة متداخلة بين الأكل والجوع، حيث إن الأكل

[1] لأجلك غزة، ٤٥٩.

[2] لأجلك غزة، ٥٦١.

جاء بصيغة الفعل والجوع مفعول به لفعل الأكل، والفعل والمفعول بينهما تداخل عن طريق الفاعل، ثم تستمر بنية التضاد حتى آخر النص بين الموت والحياة كإشارة إلى تمام المشيئة في كل حال..

***

وقد يأتي التضاد مستمدًا من العرف نحو قول محمد براح في (اصمد):

أنا وغزة شيء واحد أبدًا

صار التشابه أجسادًا وأرواحًا[1]

والتضاد في النص جاء على مستويين: على مستوى اللفظ من جهة، وعلى مستوى الدلالة من جهة أخرى، إذ الجسد رمز الماديات، ويحتمل أن يكون رمز الشهوانية، أما الأرواح فرمز المعنويات..

***

ويأتي التضاد ذاتيًا أي أن الألفاظ في ذاتها متضادة دون أن ترتبط بشيء نفسي أو اجتماعي أو بمكان أو زمان، نحو قول صالح بن سعيد الزهراني في (يا ضمير الأحرار):

وإذا كانت المبادئ أسمى

فالعسير الذي ألاقي يسيرُ[2]

فالنص يحاول أن يعطي الشيء صفة تنقض ذاته، لتكون العلاقة بين اللفظين علاقة تضاد من جهة، وعلاقة استبدالية من جهة أخرى، إذ التضاد يؤول إلى إحلال طرف محل الأخر.

---

[1] لأجلك غزة، ٤٣٠.

[2] لأجلك غزة، ٢٤٢.

ومنه قول محمد أبو الفتوح غنيم في (كلاب المنصب):

يا غزة الشرفاء فلتتصبري***لن تقتلي أو تقهري أو تغلبي

هذا بلاء الله أنزله بنا***ليميز بين خبيثنا والطيبِ[1]

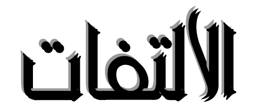
فالنص يعقد موازنة بين طرفين متضادين، وكل طرف من طرفي التضاد يشكل طرفًا من طرفي الموازنة إذ ينقسم الناس إلى قسمين فقط يرجعان إلى معيار الطيبة والخبث، والخبيث يضاد الطيب بتوليد مباشر من داخل اللفظ، إذ لا يرتبط اللفظان بأي جانب من الجوانب السابقة.

***

ومما سبق يتضح أن الجوانب التي تضم الألفاظ المتضادة تتعد حسب علاقة الألفاظ بما حولها، ودلالتها داخل سياقها، أما الألفاظ التي تشكل طرفي التضاد فالعلاقة بينها دائمًا تصادمية تقابلية، إذ لو انتفت هذه العلاقة لانتفت معها البينة التضادية.

***

[1] لأجلك غزة، ٤٠٠.



يتضمن الالتفات معنى الصرف والالتواء كما في اللسان[١]، فهو يرتبط بصرف الكلام من صيغة إلى صيغة أو بالالتواء عن صيغة إلى أخرى، ثم العودة إلى الصيغة الأولى، وقد تعرض القدماء لهذا الفن بالتفصيل، فقد ذكر ابن رشيق (٤٥٦هـ) أنه يسمى الاعتراض وعند الآخرين الاستدراك، ثم ذكر أن سبيله أن يكون الشاعر آخذاً في معنى ثم يعرض له غيره فيعدل عن الأول إلى الثاني فيأتي به ثم يعود إلى الأول من غير أن يخل في شيء مما يشد الأول[٢]، وابن رشيق يخلط بين الاعتراض والالتفات، حيث إن التعريف السابق عند ابن المعتز (٢٩٦هـ) من باب اعتراض كلام في كلام، إذ الالتفات عنده هو انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار وعن الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك[٣]، وخير من تحدث عن الالتفات ابن الأثير (٦٢٢هـ) في المثل السائر، إذ لم أجد أفضل منه تعبيراً ولا أروع تبريراً، حيث يحاول أن يذكر دلالات الالتفات، فقد ذكر أنه يسمى بشجاعة العربية، ثم يعترض على من يعلل استخدام هذا الفن بأنه من عادة العرب في أساليب كلامها، ويخالف الزمخشري في تعليله بأن الالتفات يستعمل للتفنن في كلام، وأن الانتقال من أسلوب إلى أسلوب يعمل على تطرية نشاط السامع وإيقاظ ذهنه، ويرد عليه بأن ذلك دليل على أن السامع يملُّ من أسلوب واحد فينتقل إلى غيره ليجد النشاط، وهذا قدح في الكلام لا وصف له، لأنه لو كان حسناً لما ملَّ، ثم يعلل استخدام هذا الفن بأن الانتقال من الخطاب إلى الغيبة أو من الغيبة إلى الخطاب لا يكون إلا لفائدة اقتضته، وتلك الفائدة لا تحد بحد، ولا يجرى غرض هذا الفن على وتيرة، وإنما هو مقصور على العناية بالمعنى المقصود[٤]، ويذكر الخطيب القزويني (٧٣٩هـ) أن المشهور عند الجمهور أن الالتفات هو التعبير عن معنى بطريق من الطرق الثلاثة بعد التعبير عنه بطريق آخر منها، ثم إنه يوافق الزمخشري في رأيه في الغرض من الالتفات[٥].

يبدو مما سبق أن الالتفات يحمل المغايرة بين أساليب الكلام في النص الواحد، هذه المغايرة لها دلالتها حسب الموضع الذي ترد فيه، ويتحدد نوع الالتفات حسب طبيعة المفردات داخل

---

[١] انظر: لسان العرب، ج٢، ٨٤.

[٢] راجع: العمدة في محاسن الشعر، الحسن بن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل – بيروت، د.ت، ٢/٤٥.

[٣] انظر: كتاب البديع، ابن المعتز، تعليق إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة – بيروت، ط٣ ١٤٠٢هـ–١٩٨٢مـ، ٥٨، ٥٩.

[٤] راجع: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير، تعليق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار النهضة – مصر، د.ت، ٢/١٦٨–١٧٠.

[٥] انظر: الإيضاح في علوم البلاغة، ٦٨، ٦٩.

التراكيب، ومن الالتفات ما يرتبط بالجهة التي يسند إليها الكلام، وهذه الجهة أحد أمور ثلاثة: التكلم والخطاب والغيبة..

***

ومن الالتفات من التكلم إلى الخطاب قول عبد الله بن صالح الخليوي في (جراح غزة):

ماذا أقول وجرحكم أبكاني***والنوم في زمن الغثاء جفاني[1]

فالنص من خلال توظيف الالتفات يهدف إلى تعظيم الجرح، حيث إنه من المألوف أن يتوجع المرء من جرح يصيبه، لكنه لا يتوجع مما يصيب الآخرين ما لم يكن عظيمًا، ويُظهر التساؤل أول النص جرحًا أصاب الشاعر، لكن الشاعر لم ينسب الجرح إليه إنما ذكر مسبب هذا الجرح، وهو ما أصاب الآخرين من عدوان، وهذا أبلغ في تعظيم الجرح.

***

ومن الالتفات من التكلم إلى الغيبة قول محمد إبراهيم الحريري في (ركام غزة):

كنا إلى وديان غزة نمتطي أجياد أغنية ونسرجها بناي لم يفارقها الإباء

نعدو وتأخذنا الحكاية حيث شاءت أو توفر من سماء

وفجأة طار الحمام ولم تقهر من بعدُ أبراج الغرام..[2]

حيث تغير مسار النص من جهة التكلم إلى جهة الغيبة في السطر الثاني في تعبير تكاملي بين الذات والهو المؤثر على الذات، فالعَدْوُ مرتبط بالذات من جهة الفاعلية، والأخذ مرتبط

[1] لأجلك غزة، ٣٢٢.
[2] لأجلك غزة، ٤١٩.

بالذات من جهة المفعولية، لتكون الذات بذلك مؤثرة ومتأثرة في ذات السياق، وحركة التأثير المتذبذبة يمكنها أن تعطي دلالة متكاملة بفعل التكامل الناتج عن تذبذبها، وهذه الدلالة توحي بانبعاث السعادة من داخل الذات ومن محيطها.

***

ومن الالتفات من الغيبة إلى الخطاب قول رأفت رجب عبيد في (أمجاد غزة):

دماء دماء لها تستباح***وفيها جراح يلدن الجراح

وفيها مقام لأهل الفدا***وفيها منايا ملأن البطاح

ألا بلغ العرب عنى سلامًا***أفيقوا كفاكم عويل الصياح[1]

فقد انتقل النص من الحديث المسند إلى الغائب في البيت الثاني (وفيها منايا) إلى الحديث المسند إلى المخاطب في البيت الثالث (بلغ العرب)، وهذا التخالف بين الأسلوبين يوضح العلاقة بين الطرفين: الغائب والآخر الحاضر، والغائب يمثل غزة أما الحاضر فهو المتلقي، وهذه العلاقة هي علاقة سبب ونتيجة، إذ ما يحدث للطرف الغائب كان سببًا في توجيه الأمر للمخاطب، حيث لا فائدة من الإبلاغ إن لم يكن هناك ما يستدعيه، والنص يوظف الالتفات ليوضح البعد بين الطرفين على الرغم مما بينهما من تداعٍ، هذا البعد هو بعد نفسي تشكَّل نتيجة الغفلة، وينجح النص في إيصال رسالته للمخاطب المفرد في (بلغ) من خلال توجيه الخطاب إلى الجمع في (أفيقوا)، لأن المخاطب المفرد يشكل الذات العربية، وفي هذا إشارة إلى أن مسئولية الإبلاغ تقع على كل ذات عربية، وإن لم تقم بها فإنها تستحق التوبيخ الذي يحمله قول الشاعر (كفاكم عويل الصياح)..

***

[1] لأجلك غزة، ١٧١.

ومن الالتفات من الغيبة إلى التكلم قول عبد الله بن صالح الخليوي في (غزة الصمود):

عيد من؟ قالت فأعياني الجواب***وحبست الدمع قهرًا فاستجاب[1]

فالالتفات في النص يتحرك من الغيبة في (قالت) إلى التكلم في (حسبتُ)، وفي ذلك تفنن في أساليب الكلام بالإضافة إلى أن ذلك يعظم من تأثر الذات المتكلمة بالجهة التي أسند إليها القول السابق، ويبرز أيضاً شأن المتكلم.

***

ومن الالتفات من الخطاب إلى الغيبة قول محمد الصادق مغلِّس المرَّاني في (يا أهل غزة):

لبيك غزة ساحة الإيمان***لبيك غزة شامة البلدان

لبيك في درب الجهاد فإنه***كبتُ العداة وعزة الإخوان[2]

فالنص يعظِّم شأن الجهاد من خلال الالتفات من غزة إليه، حيث ينصرف التعبير عن الخطاب في البيت الأول إلى الغيبة في البيت الثاني، وفي هذا الانصراف إشارة إلى أهمية الطرف المنصرف إليه.

***

ومن الالتفات من الخطاب إلى المتكلم قول شيماء محمد توفيق الحداد في (آهات غزة):

قوموا جميعاً فالجهاد لنا هدى***وجهادنا ضد اليهود غدا حميد[3]

---

[1] لأجلك غزة، ٣٢٣.

[2] لأجلك غزة، ٤٠١.

[3] لأجلك غزة، ٦١٧.

وقد جاء الالتفات من الخطاب في (قوموا) إلى التكلم في (لنا)، وفي ذلك دلالة علـــى تـــلازم العلاقة بين المخاطب والمتكلم، إذ ما يحقق الهدى للمخاطب يحقق الهدى كذلك للمتكلم، وفي ذاك أيضاً إيقاظ لذهن السامع إذ يتوقع المتلقي حسب السياق أن يكون التعبير (فالجهاد لكم) بدلاً من (لنا)، وهذا التغاير الحاصل يستدعي المتلقي لأن ينعم النظر في النص.

***

ومن صور الالتفات ما يعرف بالاعتراض، حيث إن ابن رشيق في العمدة لـــم يفـــرِّق بـــين الالتفات والاعتراض كما سبق، ومنه:

قمم تقام على حروف تخاذل***حقبًا وهل يبني الحياةَ كلام[1]

فقوله (وهل يبني الحياة كلام؟) يعد كلامًا معترضًا، وغرضه هنا التنبيه علـــى أمـــر متعلـــق بالكلام السابق، كما فيه التفات من تعبير إلى آخر لغرض تطرية الذهن وتنشيطه إضافة إلى ما فيه من التنبيه.

***

وقد يكون الالتفات من المفرد إلى الجمع أو العكس، فالأول فيه نقل الحكـــم الـــذي يســـتحقه المفرد إلى الجماعة، والآخر فيه تخصيص المفرد بحكم الجماعة، فمـــن الأول قـــول هـــلال الفارع في (يا عرب الدرهم والدينار):

يا عرب الدرهم في الأرض

ويا أعراب الدينار

ادعوا للهدنة ما شئتم

ولوقف النار

[1] لأجلك غزة، ٣٧١.

وادعوا أو لا تدعوا كل العالم

كي ينهي ذبحي وحصاري

لا شيء سيقنعني

أن أرجع عن غضبي

وأعود إلى الموت الجاري

***

ادعوا للسلم كما شئتم

وامضوا للآخر في الشجب

وفي الندب

وفي رفض الثار

مهما حاولتم أن تقفوا في دائرة الضوء

ستبقى هامتكم تغرق في الوحل

وفي عار العار

لا شيء سيوقفنا

لا عهر يمين نازيٍّ

لا ذعر يسار

نحن حزمنا كل القهر على الأجساد

وسوف نقاتل

حتى باللحم العاري[1]

جاء الالتفات في النص من الحديث المسند إلى المفرد في قوله (لا شيء سيقنعني) إلى الحديث المسند إلى الجمع في قوله (لا شيء سيوقفنا)، وذلك من التفنن في أساليب التعبير بالإضافة إلى مقصد معنوي آخر، وهو أن القناعة ذاتية تخصُّ كل شخص منفردًا، أما التوقف فيمكن أن يخص الفرد ويمكن أن يطرد على الجماعة، وغالباً ما يكون الانطلاق جماعيًا لذا كان من الأبلغ أن يسند التوقف إلى الجماعة لا إلى المفرد.

ومن الآخر قول هلال الفارع في (نحن يا شهيدتي نموت بالفضيحة):

صبرًا على مصابكم

يا غزة الكرامة

يا طفلة تموت في صحرائنا

وتعلن الإضراب عن حياتها

لدى مضارب القمامة[2]

فقد وقع الالتفات من خطاب الجماعة في (مصابكم) إلى خطاب المفرد في (يا غزة)، وفي ذلك تعظيم لشأن مصاب غزة.

***

وآخر بنية في الالتفات هي التفات الفعل من زمن إلى زمن، كالالتفات من الماضي إلى الحاضر نحو:

---

[1] لأجلك غزة، ٥٨٣.

[2] لأجلك غزة، ٥٥٥.

وشـــــــــدا فؤادي للأباة قصيدة***رقصت على أنغامها الأنغام

وبكم على شرف النضال تألقت***هاماتنا وترفرف الأعلام[1]

فالتخالف بين زمن التألق وزمن الرفرفة له بالإضافة إلى التوسع فـــي التعبيـــرات غـــرض بلاغي، إذ التألق حدث وانتهى حيث إن تمام التألق يكون بنهايته لا باستمراره، فنهايته دلالة كماله، أما الرفرفة فحدث مستمر إذ إن انتهاء رفرفة الأعلام يعنـــي زوال التمـــام، وحلـــول الهزيمة.

ومما سبق نرى أن الالتفات يعد تفننًا كلاميًا يظهر قدرة الكاتب على التحكم بمفرداته لتناسب أساليبه، كما أنه يوقظ ذهن المتلقي بالإضافة إلى أن لكل التفات مقصدًا بلاغيًا حسب السياق الذي يوضع فيه...

[1] لأجلك غزة، ٣٧٠.

الفصل الثاني

(دلالات الصورة الشعرية)

- التصوير المجازي.
- التشكيل الحسي.
- الرمزية.

إن كل صناعة من الصناعات فكمالها بخمسة أشياء على ما ذكره الحكماء: الموضوع وهو الخشب في صناعة النجارة، والصانع وهو النجار، والصورة وهي كالتربيع المخصوص إن كان المصنوع كرسيًا، والآلة مثل المنشار والقدوم وما يجري مجراهما، والغرض وهو أن يقصد على هذا المثال الجلوس فوق ما يصنعه. . . .

عبد الله الخفاجي

التصوير المجازي

إن التصوير في النصوص الشعرية والنثرية يرتبط بما ينسجه التخيل، ولا بد للصورة أن تمر على المعمل الذهني قبل أن تتشكل على الورق، ويرى صلاح فضل أن الصورة الشعرية جوهر فن الشعر باعتبارها محررة الطاقة الشعرية الكامنة، وقد خص الصورة الشعرية بخصائص، حيث إن كلماتها محدودة، وتقوم فيها علاقة متبادلة بين أشياء مخلوقة، وغالبًا ما تنتمي إلى عناصر طبيعية، كذلك فإنها تثير الخيال، كما وتطلق الذهن نحو آفاق عليا من الحرية، وتسمح بتواكب الإحساس بما هو عفوي عابر وجوهري دائم في الوقت نفسه[1].

والصورة تتبلور كونها معكوسًا لما يشكله المعنى المراد التعبير عنه في الذهن، ولا تُنتج الألفاظُ التصويرَ بل التصوير يستدعي الألفاظ التي تناسبه، حيث يبدأ التصوير في الأساس عند انحرافنا عن اللفظ الموضوع، وهذا الانحراف هو الذي نسميه المعنى المجازي، ويرى صلاح فضل أن مشكلة المجاز تتلخص في أنها انحراف عن الاستخدام العادي للغة سواء كان ذلك عن طريق استعمال الكلمة في غير ما وضعت له أو إسنادها إلى ما لا ينبغي أن تسند إليه في النظام المألوف للغة[2]، ويرى أحمد كمال زكي أنه يمكن جعل الكلمة المبتذلة غير عادية وذلك إذا كان لها ارتباط غير مألوف ويتم هذا عن طريق التشبيه[3]، كما يذكر أن المجاز هو عملية تجسيد المجرد ليصبح مرئيًا، وتقريب البعيد ليصبح ملموسًا ومألوفًا[4]..

والخيال ليس مقصورًا على أحد دون الآخر، إذ كل إنسان قادر على التخيل، إلا أن التفاوت يبقى قائمًا في كيفية الإخراج والتصوير، فالإنتاج سهل والصعوبة في التسويق.

وفي الحقيقة لا يأتي الخيال من لا شيء، حيث لا يمكن أن يتخيل إنسان شيئًا لم يسبق أن رأى نظيره، حتى اللاموجود فإن تخيله يكون خليطًا من صور سابقة وتجميعًا من نماذج متعددة، فعندما يتخيل الإنسان فإنه يحاول أن يحاكي الطبيعة، يحاول أن ينشئ مجتمعًا وهميًا يمكن أن يأخذ منه ما يريد من الصور، ويبدأ التصوير عندما نخرج عن حقيقة اللفظ، أي عندما نلتفت عن الحقيقة إلى غيرها، لنبدأ بعدها الإبحار في المجاز، والمجاز كله يقتضي الخروج عن حقيقة اللفظ.

---

[1] انظر: نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، دار الشروق – القاهرة، ط١، ١٩٩٨مـ – ١٤١٩هـ، ٢٣٨-٢٤٠.

[2] انظر: النظرية البنائية في النقد الأدبي، ٢٤٨.

[3] راجع: دراسات في النقد، أحمد كمال زكي، دار الأندلس، ط٢، ١٩٨٠، ٢٠.

[4] راجع: دراسات في النقد، أحمد زكي، ١٢٨

والصورة المجازية تتكون من خليط من المعاني الحقيقية والمعــاني المجازيــة، فالصــورة عبارة عن لفظ على أصل وضعه مع آخر على غير ما وضع لــه، فعنــد قولنـــا (الشــمس تضحك) فهذه صورة مجازية لأن أحد طرفيها وضع في غير معناه الحقيقي، فلو افترضنا أن الطرف الأول يقصد به معنى غير معناه الحقيقي كانت الصورة استعارة تصــريحية، وعليــه يكون معنى الضحك حقيقيًا، أما لو افترضنا أن الطرف الأول يقصد به معناه الحقيقي كانــت الصورة استعارة مكنية، وعليه يكون معنى الضحك مجازيًا، أما لــو افترضـــنا أن الشــمس يقصد بها غير معناها الحقيقي والضحك كذلك فإن الصورة المجازية لا تتكون بل لا يســتقيم المعنى المقصود أساسًا، وما يشير إلى وجود الخيال في التركيب اللفظي هو ما في الســياق من قرائن، فالقرينة توحي بوجود الخيال لكنها لا تحدد نوعه، إنما يتحدد نوع الخيال بإيحاء السياق، فلو قلنا (خرج البدر من البحر) فإن استحالة خروج البدر الحقيقي من البحــر تعــد قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي لخروج البدر، وبذا ندرك أن هناك خيالًـــا، أمـــا نـــوع الخيال فإن السياق يتحكم به، فعندما يدل السياق على أن المقصود بالبدر رجلٌ كالبدر جمالًا تكون الصورة الخيالية استعارة تصريحية، ومنه النشيد التراثي المشهور (طلع البدر علينـــا من ثنيات الوداع)، أما إذا كان السياق يدل على أن المقصود هو طلوع البدر الحقيقي كأنـــه خارج من البحر، فإن الصورة الخيالية استعارة مكنية..

إذًا عندما تمتزج الحقيقة بالمجاز يتجلى الخيال لأن الخيال أصلًا يعد محاكاة للواقع بصــورة أو بأخرى، يعني لا يمكن للإنسان أن يتخيل ما لم يره سابقًا كما مرَّ..

ومن هذا المزج تتولد الفنون المجازية كالتشبيه والاستعارة والمجاز، ويمكن تمثيل العلاقات المزجية تلك على النحو الآتي:

حقيقة + حقيقة = صورة حقيقية..

مجاز + حقيقة = صورة مجازية..

حقيقة + مجاز = صورة مجازية..

مجاز + مجاز = معنى غير المراد..

ويحاول الكاتب من خلال الغوص في الخيال أن يجلب للقارئ ما يجذبه أو ما يمتعــه أو مـــا يرضيه، أو أن يوسع أبعاد دلالة الألفاظ، أو يوضح المعاني المقصودة، لذا فالخيال يجسِّد ما لا جسد له في سبيل زيادة وضوح الصورة، أو في سبيل تعميقها أو تأكيدها..

ودراسة الصور تأخذ التصور الكلي الذي يقتضي السير على النموذج الواحد ومقاربة باقي الشواهد به، فدراسة الصور كلها في النص الأدبي فيها شيء من الرتابة لكونها كثيرة ومتكررة، لذا يكفي دراسة نموذج واحد على كل صورة، ثم مقاربة كل الصور المتماثلة مع هذا النموذج، والمقاربة تترك للقارئ أو للدارس لا للناقد، وتقوم على التصوير المجازي تقوم عدة فنون، هي: التشبيه والاستعارة والمجاز...

***

(١)

وأول بنية في محور الصورة المجازية هي التشبيه، والتشبيه هو مشاركة طرف لآخر في صفة معينة بوساطة وسيلة ظاهرة أو مقدرة، ويسمى أحد الطرفين المشبه به، وهو الذي تلاصقه الصفة، والطرف الآخر يسمى المشبه، وهو الذي نسقط عليه الصفة، أما الصفة فتعرف بوجه الشبه، والوسيلة هي أداة التشبيه، وللتشبيه فروع، منها ما يقوم بين المفردات، ومنها ما يقوم بين التراكيب، ومنها ما تحدده الأداة ومنها ما يحدده وجه الشبه، وكل تلك الأنواع تناولتها كتب البلاغة بالتفصيل.

يقول هلال الفارع في (ماذا يفعل شعر في وجه السلطان؟):

لا تسألني:

ماذا يمكن أن تفعل كلمة شعر،

في وجه السلطان؟!

الشعر رصاص

حين يقارع تجار الأوطان[١]

---

[١] لأجلك غزة، ٥٨٢.

فالنص يجعل الشعر رصاصاً، وذا لبيان قوة تأثيره، فمن خلال استخدام التشبيه يمكن للشاعر أن يوجز المعنى المقصود مع المحافظة على قوة التعبير، حيث إن المراد أن للشعر تأثيراً في اختراق النفوس يشبه تأثير الرصاص الذي يخترق الأشياء الصلبة، وبوساطة هذا التشبيه يتحول الشعر من معنى مجرد إلى مادة يمكن تصورها، وعليه يتضح الأثر دون لبس، ولأن التشبيه في النص خلا من الأداة ووجه الشبه فإنه يسمى مؤكداً مجملاً أو ما يعرف بالبليغ، وأطلق عليه وصف البلاغة لأنه بلغ من نفس المتلقي ما يجعله يستغني عن وسائل تظهره.

ومثلهُ قول محمد براح في (نصر غزة.. زغردي):

أبطالنا في القدس عز فخارنا***فهم إذا عنّ الدجى أقمار[1]

فاختيار القمر ليكون الطرف الذي يكتسب منه المشبه بعض الصفات يتضمن دلالة ليست لغيره، فالقمر دال متعدد المدلول، وهذا الذي جعل الشاعر يصطفيه من غيره من الأطراف التي يمكن أن تمد الآخرين بصفاتها، حيث ذكر القمر يعني الفضل لما له من فضل على أهل الأرض، ويعني الإنارة، ويعني الرشاد، وكلها يمكن إسقاطها على الأبطال، كما أنها كلها تتوالد من لفظ القمر تلقائيًا، وهنا ندرك روعة التشبيه، إذ من الرتابة بمكان أن يتم ذكر الأبطال ثم تعديد صفاتهم، وفي المقابل فمن الإثارة أن نقرن الأبطال بلفظ يؤدي ما يؤديه التعديد، هذا اللفظ هو سر الإثارة لأنه يستثير المتلقي ليبحث عن الصفات المجموعة فيه والتي يمكن إسقاطها على الطرف المحتاج إلى الصفات والذي يسمى المشبه...

ومثلهُ قول مأمون فريز جرار في (رسائل إلى غزة):

يا غزة

نحن الزيتون الضارب في أعماق

[1] لأجلك غزة، ٤٣٩.

الأرض جذوراً في التاريخ

والغازون هم الغرقد[1]

الذي يقرأ النص يظن أن التشبيه رتيبًا كأي تشبيه، لكن الأمر ليس كذلك، فالنص لا يقصد تشبيه الذات بالزيتون، من حيث هو شجر يكتسب الثبات، لأن الزيتون أيضًا لا يحمل معناه الحقيقي، فالزيتون يحمل خاصية رمزية ترمز إلى أرض فلسطين، وهذا الرمز بالتضمن يتضمن الأصلية بدليل ذكر الجذور المقترنة بالتاريخ، فيكون المعني الذي نصل إليه من تشبيه الذات بالزيتون، هو أن الذات هي أصل، والأصل ليس من صفات الزيتون حتى لو اقترن الزيتون بالتاريخ فهذا لا يعني أنه أصل، لكن من مجموع العبارة ندرك ذلك المقصود، ومثله تشبيه الغزاة بالغرقد، إذ المقصود أن الغزاة طارئ على هذه الأرض يجب أن يزول، والطارئية ليست من صفات الغرقد، لأن الشجر لا يوجد فيه أصل وفرع بالنسبة للأرض، فكله من جهتها مزروع، إنما مدلول الأصلية للزيتون والطارئية للغرقد تفهم من مجموع العبارة مع ما يتضافر معها من ثقافة دينية.

ومثله قول محمود حمود في (غزة):

ما يزال الأغبياء

يرفعون الكأس أنى

سفكوا في الأرض جثة

فدماء الناس خمره[2]

يحفزنا النص أن نطرح عدة تساؤلات: ما العلاقة بين الدماء والخمر؟ وما الذي يمكن أن تكتسبه الدماء من صفات الخمر؟ وللإجابة على هذه التساؤلات علينا أن نرجع إلى الأسطر السابقة التي فيها الإجابة، فهناك احتمال أن يكون الكأس ليس كأس الخمر إنما المقصود أن

---

[1] لأجلك غزة، ٣٩٦.

[2] لأجلك غزة، ٨٠٤.

شارب الخمر عند الشرب يرفع الكأس شعورًا بالنشوة، وهذا الموقف لشارب الخمر تمامًا مثل موقف أولئك الذين يسفكون الدماء فإنهم في حالة شعورية تشبه تلك الحالة التي تكون لشارب الخمر، وهذا المقصود ناتج عن تداخل عبارات النص مع بعضها، وهناك احتمال آخر أن الأغبياء يرفعون كأس الخمر حقيقة كلما سفكوا الدم فرحا بالنصر، لكن يبقى السؤال: ما العلاقة بين الدماء والخمر؟ من التحليل السابق يمكن الإجابة بسهولة فالدماء تحقق للمجرمين من الشعور بالراحة ما تحققه الخمر التي من أسمائها (الراح) لشاربيها، إذن الدماء من حيث هي دماء لا تشبه الخمر من حيث هي خمر، لكن التشبيه قائم بين ما يحققه كل طرف للآخرين.

ويقول مظفر النواب في (كفرت بإسرائيل):

في الوطن العربي

ترى أنهار النفط تسيل

لا تسأل عن سعر البرميل

والدم أيضًا

مثل الأنهار تراه يسيل

لا تسأل عن سعر البرميل[1]

فمن خلال بنيه التشبيه يظهر النص صورة الدماء المهراقة التي لا تُتصوَّر دون ربطها بالخيال، فمهما وصف الشاعر الدم بكثرة السيل، إلا أنه لن يبلغ بذلك بالوصف ما يبلغه التشبيه، فعندما يشير إلى أن الدم كالنهر في سيله يدرك المتلقي المبالغة التي يقصدها الشاعر، وحتى يبدو الفرق بين استخدام التعبير الحقيقي والتعبير المجازي في إنشاء المبالغة يمكن أن نضع التركيبين الآتيين في مقارنة فنية:

الدم يسيل كالنهر المتدفق...

الدم يسيل كثيراً كثيراً كثيراً ...

[1] لأجلك غزة، ٥٢٦.

فعند المقارنة يبدو الوجه الفني للتشبيه، وقد تحقق التشبيه بوساطة ذكر الأداة (مثل)، وذكر وجه الشبه (السيل) مع المشبه والمشبه به، لذا فالتشبيه مرسلٌ مفصلٌ، والمرسل تذكر فيه الأداة، والإرسال سبب ضعف، وذلك أن التشبيه لا يتحقق في الذهن سريعًا لذا احتاج إلى أداة ليتحقق، ومنه الحديث المرسل الذي يسقط منه الصحابي وهو حديث ضعيف، أما المفصل فيَرِدُ فيه وجه الشبه، والتفصيل ضعف لأن الشاعر يأتي به لعدم وثوقه من تحقق ما يهدف إليه التشبيه في ذهن المتلقي من جهة، ومن أخرى يقوم التفصيل بتقييد الصفات التي يسقطها التشبيه من المشبه به على المشبه.

***

ومن التشبيه كذلك قول محمد منذر لطفي في (ويأتي الحساب إلى غزة الصابرة المنتظرة):

يا شعبنا كنت الشهاب الذي***ضاء وتبقى الدهر ذاك الشهاب[1]

فباستخدام بنية التشبيه استطاع النص أن يصل إلى حقيقة المعنى المراد، حيث إن تشبيه الشعب بالشهاب في الإضاءة مبني على أساس الحركة والإضاءة حتى لو لم تذكر الحركة، إذ قد يتبادر إلى الذهن أن وصفه الشعب بالقمر في الضياء أكمل، فإن الإشارة إلى إرادة الحركة تظهر سبب اختيار الشهاب، فالقمر حركته لا يُشعَرُ بها كما الشهاب، وقد خلا التشبيه في النص من أداة التشبيه، وعليه فالتشبيه مؤكد مفصل، فمؤكد لأن الأداة غير مذكورة، وسمي كذلك لأن التشبيه يتحقق في ذهن المتلقي دون الحاجة إلى الأداة لذلك هو مؤكد.

ومنه قول هاجم العيازرة في (أيقونة الانتماء):

أستغفرُ الله يا حكام أمتنا***وكل من كان فيكم يشبه الصنما[2]

فتصوير أتباع الحكام بالصنم يحقق ما لا يحققه ما يستدعيه لفظ الصنم من الصلابة والجمود، ولعل اختفاء وجه الشبه من الصورة يوسع أبعاد الدلالة إذ يمكن لكلمة الصنم أن

[1] لأجلك غزة، ٤٩٣.

[2] لأجلك غزة، ٥٤٣.

تحمل معنى الجمود من ناحية، ومن أخرى تحمل معنى التقديس بالنسبة للجهلاء، وحذف وجه الشبه مع ذكر الأداة يعني أن التشبيه مرسل مجمل.

وكل ما سبق يعد من باب التشبيه المفرد الذي يتحقق بين المفردات، والتشبيه المفرد يكون مرسلاً مفصلاً، ويكون مرسلاً مجملاً، ويكون مؤكداً مفصلاً، ويكون مؤكداً مجملاً وهو البليغ، ففروعه أربعة، ولست أنوي هنا دراسة الأنواع إنما أعنى بدراسة دلالة التشبيه بغض النظر عن نوعه إذ كتب البلاغة حافلة بتفصيل أنواع التشبيه.

والتشبيه في الحقيقة يُؤتى به لما ذكرت سابقًا، حيث إن غرضه توضيح دلالة المشبه باستخدام ما للمشبه به من خصائص، وبطريقة فنية يتم من خلالها الوصول إلى قمة الدلالة بشكل موجز، حتى المعاني التي يجعلها التشبيه مجسدة أو مشخصة يكون الغرض من ذلك توضيحها، لأن المعاني المجردة إذا جُعل لها جسد فإنها تكون أقرب للفهم وأيسر للتصور فتصبح أوضح في الذهن.

***

وقد يقع التشبيه بين التراكيب، بحيث تكون الصفة التي يتقمصها المشبه هي عبارة عن نتاج مزج عدة ألفاظ، نحو قول ملكة الفاضل في (الشمس موعدها):

أوقد بغزة شمعات ترى زمنًا***إلى الغياهب يمضي ثم ينزلق

قد كان يركض في الساحات مبتهجا***مثل الفراش يحط ثم ينطلق[1]

ويسمى هذا التشبيه تمثيليًا لأن كل طرف من طرفي التشبيه يشكل مشهداً تمثيليًا، ومن خلال هذا التشبيه يضفي النص عنصر الحركة على الصورة الفنية، بالإضافة إلى ما يصاحبها من الحيوية والتفاعل، ولا يمكن الوصول إلى الصفة التي يمتثلها المشبه إلا من خلال النظر في

[1] لأجلك غزة، ٦٢٩.

مجموع ما يتكون منه كل طرف، لأن التشبيه ليس بين الزمن والفراش، إنما بـــين الـــزمن الذي يركض في الساحات فرحاً وبين الفراش المتنقل من زهرة لأخرى في أن كلًا منهما حر متفائل سعيد.

***

(2)

أما البنية الثانية في محور الصورة المجازية فهي الاستعارة، والاستعارة تعد تشبيهًا خلا من أحد طرفيه، وترد في الكلام بشكل أكبر من التشبيه إذ لا تخلو قصيدة من الاستعارة، وفي المقابل يمكن أن تجد قصيدة دون تشبيه، وذلك لما في الاستعارة من روعة التصوير وحرية التعبير بسبب عدم الحاجة إلى ذكر ركنين على الأقل، بالإضافة إلى أن الاستعارة أكثر غوصًا في الخيال الذي يغرق فيه الشعراء، والذي يعد المحرك لهم والمؤثر في الجمهور، والاستعارة هي استخدام لفظ في غير ما وضع له كما هو الأمر في كل صورة مجازية لعلاقة المشابهة بين المعنى الأصلي للفظ والمعنى المجازي في صفة ما مع وجود قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي.

يقول عيسى الشماس في (كرنفال غزة):

البحر يبكي والخليج مقيدٌ..

والشط يندبُ

ينحني الموج الحزين

والماء يكوي والسحاب

ينأى بلا مطر يدور

الضرع جف حليبه

والأرض ملأى بالقبور[١]

---

[١] لأجلك غزة، ٣٦١.

فالنص يرسم لوحة بائسة من خلال اجتماع عدة صور تـوحي بالكآبـة، وللوصـول إلـى المقصود استعان الشاعر بالخيال الذي يصل إلى ما لا تصل إليه الحقيقة إذ لا حـدود تحـد امتداده، والصورة الخيالية تمثلها بنية الاستعارة التي تستغني عـن أحـد ركنـي التشـبيه الأساسيين، وذلك لتكون الصورة أعمق خياليًا، وتَصَوَّر التعبير لو ذكر فيه ركنـا التشـبيه ليصير:

(البحر كالإنسان يبكي) بدلًا من (البحر يبكي)..

فذكر الطرف المحذوف يجعل الصورة أضيق دلاليًا، بحيث يصير الناتج من التعبير أدنى مـن المطلوب، والنص السابق يجعل البحر إنسانًا عن طريق ذكر صفة من صفات الإنسان وهـي البكاء، فالإنسان مشبه به وهو محذوف وإذا ما حُذف المشبه بـه وذُكـر المشـبه كانـت الاستعارة مكنية، وسميت بالمكنية لأن المشبه به يحذف منها ويكنى عنه بصفة من صفاته، ودائماً ترتبط الاستعارة بالمبالغة في الأمر المصور..

ومن ذلك قول محمد أحمد دركوشي في (غزة العشق والتلاشي):

غدًا أيها العاصبون بحبل الغسيل

عيون المدينة

غدًا يزحف البرد

ينتظم القطن بعد النخيل

وتغرق بالعاصبين السفينة[1]

فقد شبه الشاعر البرد بإحدى الزواحف وحذف المشبه به وذكر إحدى صفاته علـى سـبيل الاستعارة المكنية، وجمال هذه الصورة يكمن في جعل غير المرئي مرئيًـا ابتغـاء وضـوح الدلالة المقصودة، ولأن البرد يلازم وجه الأرض شبهه بالحيوان الزاحف الذي لا ينفك عـن الأرض.

---

[1] لأجلك غزة، ٤١٠.

ومثله قول محمد إبراهيم الحريري في (قصيدة لم تجد ورقا):

عودي إليَّ لقد هيأت متكأ***والشوق أحنى لمن أكبرنه العنقا[1]

يسعى النص إلى رسم صورة يمكن إدراكها للشوق، لكنه لا يحاول أن يجعل معنى الشوق قريبًا من الذهن، لأن كل إنسان يدرك الشوق فطريًا، وبسبب هذا الوجود الفطري لا يحتاج الشوق إلى تجسيد أو تشخيص ليكون مفهومًا ومدركًا، فإن لم يدرك بالحواس فإنه يدرك بالشعور بكل سهولة، وعليه فالاستعارة المكنية في تشبيه الشوق بالإنسان الذي يحني عنقه ليست لتقريب المعنى، بل للمبالغة في الدلالة المقصودة.

ومثله قول محمد مقدادي في (لهم أسبابهم للموت):

ستظل ما دامت

ترنو إلى وطن

عينا معذبة

قامت على وجل

من حملها النضر

لو جف ضرع الأرض

ليس لنا

إلا دمٌ

ينساب في خفر[2]

[1] لأجلك غزة، ٤٢١.

[2] لأجلك غزة، ٤٨٨.

فالصورة المجازية في النص في السطر السادس تحتمل أمرين: الأول أن المجاز واقع في الضرع، والآخر أن المجاز في الأرض، ففي الأول يتحقق التشابه بين خصوبة الأرض وخصوبة الضرع على سبيل الاستعارة التصريحية، وفي الآخر يقع التشابه بين الأرض والبقرة، حيث شبه الأرض بالبقرة بدليل كلمة الضرع على سبيل الاستعارة المكنية، أما السطر الأخير ففيه استعارة مكنية، حيث يشبه الدم بالإنسان بدليل كلمة خفر التي تعني الحياء، والحياء من صفات الإنسان.

***

وكل ما سبق من باب الاستعارة المكنية التي تقوم على حذف المشبه به وإحلال إحدى صفاته مكانه، وقد تكون الاستعارة بالعكس إذ يحذف المشبه من الصورة ويذكر المشبه به، ويتوصل إلى ما فيها من خيال عن طريق امتناع حدوث المعنى الأصلي للفظ لوجود قرينة تمنع من ذلك، وتسمى هذه الاستعارة بالتصريحية، نحو قول محمد حديفي في (رأيت الصبح في غزة):

الليل يتبعه النهار

والصبح أصبح قاب قوسين

وأدنى

فارفع جبينك كي يليق بمجده

مجد وغار[1]

يشبه النص السابق النصر بالصبح، وقد حذف المشبه وصُرِّح بالمشبه به على سبيل الاستعارة التصريحية، والاستعارة المكنية أعمق خيالاً أما التصريحية فإنها أكثر غموضاً، حيث إن الوصول إليها يقتضي معرفة المقصود من اللفظ لا كما في المكنية التي تكون واضحة التخييل، ومن خلال توظيف الاستعارة في النص يحاول الشاعر تقريب الصورة إلى

[1] لأجلك غزة، ٤٤٣.

ذهن المتلقي وتأكيدها في نفسه، إذ قوله (النصر قريب) لا تفي بالقرب الحتمي الذي يقصده الكاتب والذي يحققه استعمال الخيال في (الصبح قريب)، لأن الصبح يحمل قدومًا حتميًا مهما طال الليل، وبذا ترتسم لدى المتلقي صورة مجيء النصر التي تطابق تمامًا صـــورة مجـــيء الصبح.

ومثله قول نعيم عودة في (إلى متى):

إلى متى تظل غزة***تودع النجوم والشموس

وفي مرابعي كلابٌ تحتفي***وترقص الذئاب والتيوس[1]

والاستعارة التصريحية تتطلب فهماً واسعاً لإدراكها، لأنها غير مباشـــرة حيـــث يـــتم فيهـــا الوصول إلى المشبه بناء على ما لدى المتلقي من معرفة بالمقصود، وغالبًا ما تكون القرينة الدالة على انحراف المعنى عن الحقيقة إلى المجاز معنوية تفهم من السياق..

***

[1] لأجلك غزة، ٥٤٠.

(3)

وآخر بنية في محور الصورة المجازية بنية المجاز، والمجاز عام يشمل التشبيه والاستعارة، وعليه فكل تشبيه أو استعارة من المجاز والعكس ليس صحيحًا، والمجاز هو استخدام لفظ في غير ما وضع له لعلاقة ما غير المشابهة والملازمة مع عدم جواز إرادة المعنى الأصلي لوجود قرينة تمنع ذلك، وتتعدد العلاقات بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي حسب الغرض الذي توضع فيه هذه البنية، ويستثنى من تلك العلاقات علاقة المشابهة التي تخص الاستعارة وعلاقة الملازمة التي تخص الكناية، وقد فصلت كتب البلاغة القول في علاقات المجاز، منها الكلية والجزئية والسببية والمسببية وباعتبار ما كان وباعتبار ما سيكون والآلية والحالية والمحلية...

يقول محمد سمير جعارة في (تراتيل للمدن الحزينة إلى غزة):

المدينة

مثقلة بالجراح

المدينة مثقلة

غير أن الكفاح

كل يوم يضيف شعاعًا

إلى أفقها

فيضيء الصباح[1]

---

[1] لأجلك غزة، ٤٥٠.

فالمدينة لا تُجرح لأنها أكبر من الجرح، إنَّ الجرح واقع حقيقةً في أهل المدينة، وقد ذكر النص المدينة لا أهلها للمبالغة في ألم الجراح حتى وكأنها عمت كل شيء في الأرض، من حجر وشجر وبشر وماء، والعلاقة بين المدينة وأهلها هي علاقة محلية إذ المدينة محل الأهل..

ومنه قول آدم فتحي في (لا تساوم):

لماذا تركب البحر إذا لم يك من فلك

سوى الروح الجسورة[1]

فالبحر لا يركب إنما القارب هو الذي يركب، والقارب محله البحر، وعليه فالعلاقة بين اللفظين هي علاقة محلية، ومن خلال بنية المجاز يحاول النص أن يظهر المبالغة في ركوب البحر.

***

وأخيرًا فالمجاز بكل فنونه يقوم على استخدام الخيال وما يوفره من وسائل تعبيرية باتساعه وتجاوزه الحدود، فمن خلال المجاز يمكن تحويل ما لا قيمة له إلى تعبير ذي قيمة، وكل أنواع المجاز تتطلب من المتلقي الغوص خلف مفردات النص للوصول إلى الدلالة المرادة، وعندما يصل المتلقي إلى ذلك فإنه يدرك حينها لذة التصوير وجمال التعبير، وإذا عجز المتلقي عن ذلك فإنه سيقف أما النص مرتابًا لا يتذوق لذته ولا يشعر بجماله ولا يستطيع أن يحكم عليه...

***

[1] لأجلك غزة، ٥٣.

التشكيل الحسيّ

الحديث عن التشكيل الحسي يعني الحديث عن دلالة كل تركيب يدرك بالحواس، لذا يبحث التشكيل الحسي في المحسوس دون المجرد، فالسمة الحسية لا يمكن سلخها عن النص أبدًا، وقد قيل إن "المدركات الحسية هي المادة التي يشكل منها المبدعون أعمالهم"[1]، فكما لا يمكن للمادة أن تكون معزولة عن المعنى فلا يمكن أيضًا أن يتجرد المعنى من المادة، وكما لا يمكن أن يكون البناء من لا شيء، فلا يمكن كذلك أن يكون النص وهو بناء من لا شيء، لأن معنى الجمال لا يمكن إسقاطه على المبنى دون هندسة مادة البناء، والمعنى المجرد لا يمكن إيجاده في النص دون هندسة التشكيلات المحسوسة، فالكاتب الأديب يسعى إلى بلورة الشكل الحسي ليصل من خلاله إلى المجرد، حيث إن الذي يُتصوَّر أقرب إلى الذهن من الذي لا ذات له، والعقل دائمًا لا يجد صعوبة في إدراك المحسوسات لأنه يمتلك وسائل مباشرة لذلك بخلاف المجرد الذي يستحيل على العقل تصوره، لأنه ليس صورة، لذا فإن الأديب يحاول أن يحيل المجرد إلى حسي ليكون المقصود أوضح للمتلقي وأرسخ في ذهنه وأبين في عقله، والخلاف غالبًا يكون فيما يغيب عن الحواس، حيث إن ما يدرك بالحواس يتفق الجميع عليه مع اختلافهم في الحكم عليه لأن الحكم مجرد، فالكل يدرك زرقة السماء ونسيم الهواء وريح الورود، وقد يختلفون في جمال ذلك أو طيبه، ويرى البعض "أن وظيفة الفن هي الملامسة، فلكي يكون اللون لونًا لا بد أن يلامس العيون، ولكي يكون اللحن لحنًا لا بد أن يلامس الأذن، ولكي يكشف الصوت حجمه لا بد أن يلامس سطحًا ما"[2].

---

[1] انظر: دراسات في الشعر الفلسطيني المقاوم، ١٩٩.

[2] انظر: دراسات في الشعر الفلسطيني المقاوم، ٢٠١.

(١)

التشكيل المكاني

وأول بنية في محور التشكيل الحسي هي بنية التشكيل المكاني، ويصور النص من خلالها أبعادًا مكانية، نحو قول عيسى عدوي في (إلى من سقطوا على أهداب غزة):

لا شيء يمنع صبحكم

أن يستفيق على

خدود سحابة لا تستريحُ

فلها السهول الظامئات

لها عيون الموج

والبحر الذبيح

كي تغسل الوجه

المعفِّر بالدماء

فتستريح ويستريح[١]

ينتقل النص من مكان لآخر مازجًا بين عنصري الزمان والمكان، فالصباح يحل على السحاب، والسحاب يشكل أول عنصر مكاني في النص السابق، وهو مكان علوي يسبق الأرض في استقبال أشعة الصباح، ثم إنه يرتبط بالأرض جداً، حيث إن الأرض في حاجة ما يحمله من الخير، ويختار النص من الأرض السهول والبحار لأنها أكثر المناطق التي يظهر عليها أثر ما يحمله السحاب، فالجبال مثلًا لا تمسك المطر، أما السهول فتحيا بالمطر كما يحيا الظمآن بشرب الماء، والبحار تهيج مع المطر كما يهيج الثور المذبوح، ومن خلال هذا

[١] لأجلك غزة، ٣٦٤.

التشكيل يمكن التخلص من المعاني المجردة أو المباشرة، كذلك يلجأ الكاتب إليه لاستغلال الملكة الحسية لدى المتلقي القادرة على إدراك الأشياء بسهولة ويسر.

ومنه قول غازي مختار طليمات في (لا يلام الذئب):

هذه الأرض لنا لا للغزاة الدخلاء

من رمال البحر حتى النهر، من

أغوارها حتى السماء

ولنا الزيتون والليمون، لا للغرباء

نحن ربيناهما شبرًا فشبرًا

ثم رويناهما عطرًا وتبرًا

مذ أرقنا ما أرقنا من نجيع

الشهداء[1]

لتقريب صورة لما يملكه الشاعر ذكر عدة أبعاد مكانية تحدد ذلك، فذكر لفظًا عامًا يدل على ما له وهو الأرض، ثم أخذ يفصل لتوكيد ذلك ورسم أبعاد تلك الأرض، بدءًا بالرمال البحرية حتى النهر امتدادًا إلى الأغوار وصعوداً إلى الأجواء، ثم يمزج النص بين المكان وما فيه ابتغاء تعظيمه، فالزيتون والليمون يشيران إلى مكان الزراعة لا إلى الزرع ذاته فحسب، وذلك لأنه ذكر الشبر بعدهما، والشبر تقاس به الأرض ولا يوزن به الزرع، وقد جمع النص البر والبحر والجو في صورة فنية متمازجة.

[1] لأجلك غزة، ٣٦٧.

ومنه قول مريم العموري في (إلى أن نعود):

ظلال رمادية تستبيح المدى

المستكين

وبحر عبوس يدس الأذى في

زوايا السفين

ولا شيء في الأفق إلا نشيجُ

نوارسَ

عند المغيب

هنالك خلف الحواجز.. يؤنس

وحدتنا في خضم المحيط..[1]

تضافرت التراكيب في النص لتوجد البؤس في كل مكان، فالظلال تتضمن المكان إذ لا ظلال دون مكان تنعكس عليه، ويمتد البؤس من اليابسة إلى البحر الذي يتحرك حركة بائسة فأمواجه هادئة هدوء الشيء المدسوس، ثم إن الأفق يخلو من كل شيء إلا ما يؤكد امتداد البؤس من أصوات لطيور بعيدة، وكلمة المحيط مجازية استخدمها الشاعر لتنسجم مع حالة الغموض والحيرة والخوف التي يصفها النص..

***

[1] لأجلك غزة، ٦٢٣.

(٢)

التشكيل البصري

قد عمد المعاصرون إلى استغلال اللوحة التي يكتب عليها النص لتكون ناطقة مع مـــدلولات القصيدة، حيث تتم هندسة التراكيب الشعرية لتكون مرتبة ترتيبًا إيحائيًا باستغلال ما يـــوحي إليه بياض الصفحة من جهة، وما توحي إليه علامات الترقيم من جهة ثانية، وما توحي إليه الرموز الطباعية من جهة ثالثة.

يقول زكريا مصاص في (غزة والبحر الحي):

دعها.. في مسك توهجها

يسكب نار قيامتها..

لو.. ظِلٌّ حياء

أو.. قطرة زيت

أو.. نقطة ماء

جاء بها من يتحدث عنها

ما صادت أوغاد الغدر عصافير

حماها في الليل

ولا سفحت عند الصبح ينابيع دم

ودنان

دعها الآن

تغير خارطة الجغرافيا

وتقد تضاريس الخطر

فهذي (الغزة) من لم يعرفها؟!!

هذي الأقصاها

أدنى من حبل الوريد

من قلب مريد..[1]

إن هذا التوزيع لعناصر النص لا يعبر عما يريد أن يقوله الكاتب فحسب، إنما يعبر كذلك عن الطريقة التي يريد الكاتب للمتلقي أن يقرأ بها نصه، إذ التعبير النقطي يُوحى بانفعال الكاتب في لحظة ما، ولجوؤه إلى فراغ كلامي يدل على ذلك الانفعال، ثم إن البياض الذي يملأ بعض الأسطر يعطي التعبير زمنًا أطول للنطق والتأمل، فإن نطق (حماها في الليل) يستغرق زمنًا أقل مما لو كان كل لفظ في سطر، وتصور لو كان لديك نص مكتوب بشكل رأسي هل سيستغرق ذات الوقت الذي يستغرقه إذا ما كان أفقيًا، وحاول أن تقرأ الآتي:

دعها..

في

مسك

توهجها

ثم اقرأها أفقيًا:

(دعها.. في مسك توهجها)

وبعد القراءة ستلحظ التباين بين التشكيلين، وذلك لأن القارئ العربي اعتاد أن يقرأ الوحدات الكلامية المتتابعة أفقيًا، وأن يتوقف عند كل سطر، لذا فقراءة النص بشكل عمودي يعني التوقف عند كل سطر، ومن هنا تكتسب الكلمة التي تنفرد بسطر كامل وقتًا كافيًا للقراءة، فتأخذ حقها في التوقف عندها، إذ لو تلاها بعض المفردات لما كان لها الحق في التوقف

[1] لأجلك غزة، ١٨٩.

عندها.. ومن أجل التوقف لغرض معنوي أو موسيقي أو دلالي اســتغل المعاصــرون هــذه الخاصية.

وبالرجوع إلى النص نلحظ استمرار استغلال الرموز الطباعية فيه، حيــث يوظــف الكاتــب علامات الترقيم بشكل متكلم، أي عندما يضع الكاتب علامة استفهام بعــدها علامتــا تعجــب فكأنه يقول (إني أتساءل متعجبًا شديد التعجب ممن لا يعرف غزة)، وهــذا التعبيــر تــوجزه علامات الترقيم، وربما يتساءل القارئ عن سبب ظهور هذه الخاصية في الشعر المعاصــر، في الحقيقة شعر التفعيلة المعاصر أعسر حفظًا من العمودي، وعند قراءته يعتمــد القــارئ على القراءة من الورقة لا مما يحفظ، ولإدراك الشعراء أن المتلقي مضــطر للقــراءة مــن الورقة قاموا باستغلالها من شتى النواحي، فاستغلوا ما توفره من فراغات، كما استغلوا مــا يوفره القلم من رموز وإشارات.

ومنه قول هاشم صديق في (الجلد والحريق):

لـــــماذا ترقـــص

الأشــــياء

الأســـــماء

الأنـــحاء

البــــغضاء

الـــــــدهماء

و....

من حـــولي

على نـــعشي

...[1]

[1] لأجلك غزة، ٥٤٩.

فقد قصد الشاعر من خلال إفراد كل كلمة في سطر إلى إحداث إيقاع خاص على الـــنص، إذ كل كلمة يليها فترة سكوت، هذا السكوت هو الذي يفتعل الكيفية التي يُريدها الكاتب للقـــارئ في قراءة النص، ثم إن التعبير النقطي يوحى بكثرة الراقصين لدرجة لا تسمح بذكرهم كلهم، وهذه النقاط في الشعر تحل محل الاختصار (إلخ) في النثر، ثم يأتي التعبير النقطـــي نفســـه بدلالة أخرى، فإن كان التعبير الأول يعني الكثرة فإن الثاني يوحي بانتهاء النص أو الفقـــرة الشعرية...

ومثله قول هلال الفارع في (سينطفئ عصر البغا والصولجان):

يا رب:

إننا إليك ضارعون

أن ترحم الشيوخ والنساء والولدان

يا رب أنت ربنا

وتعلم العداة والبغاة والأعوان

يا ربنا..

يا ربنا..

يا ربنا..

.

.

... سينزل الطوفان!![1]

[1] لأجلك غزة، ٥٧٧.

فالنقاط والفراغ بعد الدعاء يصور حالة الانفعال أثناء الـدعاء، إذ فيهـا إيحـاء بالصـمت والخشوع الذي يتبع الدعاء، ثم جاء التعبير النقطي على غير العادة إذ جـاء منفـرداً فـي سطرين متتاليين، ويشكل هذا الأسلوب فترة صمت أثناء القراءة من ناحية صوتية موسيقية، كما يشكل من ناحية دلالية حتمية قدوم الطوفان الذي هو هلاك للمعتدين ونصر للمظلـومين مهما طال الأمد، ولا يمكن قراءة النقطة عند الإلقاء لذا يعبر عنها بالسكوت، وهذا يؤكـد أن الشعر المعاصر يعتمد على الورقة في الإلقاء والأداء أكثر بكثير من اعتماده علـى الحفـظ، لأن أخذه بالتلقي لا يحقق فعالية هذه الإشارات والرموز.

***

(٣)

التشكيل اللوني

إن التشكيل الحسي يكتسب ألوانه من العناصر المكونة له، فعند ذكر الأشجار يحضر اللون الأخضر وعند ذكر البحار يحضر اللون الأزرق بشكل تلقائي، ويعد النص وسيلة عرض لهذا التشكيل، كالتلفاز الذي يعرض الأشياء الملونة دون ألوان، فهذه الأشياء في الحقيقة لها ألوانها الطبيعية إلا أن التلفاز سلبها طبيعتها، كذا النص إما أن يعطي الأشياء ألوانها أو يحل لونًا مكان آخر لغرض دلالي أو يستغني عن ذكر اللون لكونه يحضر تلقائيًا مع المادة، والألوان تجعل التشكيل أكثر حيوية وفاعلية وأثراً، لذا يذكر التربويون أن استعمال الألوان يرفع نسبة التعلم والتذكر مابين (55%) إلى (78%)، وتزيد الفهم بنسبة (73%)، والرغبة في القراءة بنسبة (80%)، ونسبة قبول الأفكار إلى ما بين (50- 85%)[١].

إن ذكر اللون في النص الشعري لا يكون لإظهار لون الأشياء فحسب إذ ليس من وظيفة الشعر توضيح ألوان المواد، بل يرتبط ذكر اللون بعنصر الجمال من جهة والدلالة من جهة أخرى، فعندما يقول الشاعر (النهر أحمر) فهذا التعبير يرتبط بالدلالة إذ يدل على المبالغة في سفك الدماء إلى أن صارت كالنهر الجاري، وعندما يقول (زرقة البحر) فالبحر لونه معروف إلا أن غرض التعبير جمالي فقط، وقد يلجأ النص إلى إعطاء لون لما لا لون له من معانٍ ذهنية كالحرية الحمراء، والعبودية السوداء، وذلك في محاولة لجعل المعاني المجردة حسية، حيث إن اللون لا يُدرك إلا بحاسة البصر، لذا فما له لون إما أن يكون مادة حسية أو معنى موضوع في صورة مادة حسية.

وقد يكون اللون غير دالٍّ على خاصية لونية بل يرمز إلى معنى معين كأن نرمز إلى الظلم بالسواد حيث إن اللون في الغالب يحمل دلالة معينة إذا لم يكن المذكور له ذات اللون كالأسود يدل على التشاؤم والشر، والأبيض على التفاؤل، والأخضر على النعيم، والأحمر على الدماء، والأزرق على الصفاء.

[١] راجع: التدريب والتدريس الإبداعي، طارق سويدان، د.ت، ١٤٨.

يقول محمد مقدادي في (لهم أسبابهم للموت):

يا ألله

لماذا الماء هنا،

أزرقُ

والبحر الأحمرُ

أزرقُ

والأبيضُ

مُســوَدٌّ

كوعاء الليل المذبوح[1]

من خلال توظيف الألوان يسعى الشاعر إلى تحقيق ما يريد، وقد جاءت ألوان النص على نوعين: الأول ما كان لونًا ووضع اسم علم لا يدل على لون مثل (البحر الأحمر) و(الأبيض)، فاللفظ هنا من العلمية لا من الوصفية، والآخر ما دلّ على لون مثل (أزرق) و(مسود)، والتساؤل لم يكن عن زرقة الماء والبحر الأحمر إنما عن البحر الأبيض الذي اسودَّ مجازًا، وذلك بأحد أمرين: الأول بسبب ما يجري في غزة التي تطل على البحر الأبيض من دمار، والآخر يرمي إلى أن الدول العربية التي تشترك مع غزة في البحر الأبيض اتخذت موقفًا أسود من نصرة غزة.

ومثله قول محمد عبد الرازق أبو مصطفى في (اليوم المرسل يا دلال):

اليوم أنت عروسة الحرية

الحمراء، لكن العروبة كلها

---

[1] لأجلك غزة، ٤٨٤.

دفنت بأكوام السلاسل والقيود[1]

فالذي جعل الشاعر يعطي الحرية خاصية الحمرة هو ارتبـــاط الوصـــول إليهـــا بالتضـــحية بالأرواح والأموال، والتضحية تعني سفك الدم الأحمر، فالحمراء صفة رمزية للـــدماء التـــي تسيل من أجل الحرية، وقد استخدام الشاعر اللون في النص السابق كرمـــز يحمـــل دلالـــة التضحية الموشحة بلون الدماء.

ومثله قول منصور ياسين منصور في (غزة تفضح العملاء):

ويبذر شـــعبنا القـــمح***وتفـــــــــــرح غـــــــــــزة الخضراء[2]

فاللون الأخضر الذي جعله الشاعر لغزة يحمل دلالة رمزية ذات احتمالين: الأول أنـــه يـــدل على الحياة والبهاء والانتعاش بعد القتل والدمار في الحرب بدليل ذكر بـــذر القمـــح قبلـــه، والآخر يرمز إلى حكومة حماس التي قادت الحرب وخرجت منها ثابتة متفائلـــة بـــالتعمير، وكلاهما محتمل غير بعيد.

ومثله قول موسى حوامدة في (لنهتف للوردة):

لنمسح الغبار عن وجه الفضاء

لتظل سماء غزة صافية زرقاء

فربما نحتاجها

لنغرز إصبعًا في عين الشمس

[1] لأجلك غزة، ٤٦٦.

[2] لأجلك غزة. ٥٣٦.

ونفتك بخيوط الذهب الصفراء[1]

فصفة الزرقة للسماء لا حاجة لها مع وجود صفة الصفاء لأن السماء إذا صفت ظهرت زرقتها، إلا أن غرض ذكر هذه الصفة هي تشكيل صورة فنية جميلة للسماء غير ناقصة الأبعاد حقيقة ولفظًا، وكذا وصف خيوط الذهب بالصفراء إذ الذهب أصفر بطبيعته إلا أن ذكر اللون جاء لغرض جمالي ابتغاء رسم صورة كاملة يستحضر المتلقي كل أبعادها، والذهب هنا مجازي يقصد به الشاعر أشعة الشمس المذكورة آنفًا.

ومنه قول موفق نادر في (لك يا غزة):

فلتجيء من كل صوب الطائرات

تحرق الأرض وتغتال الشجر

وتجعل الحقد شعارًا للبشر

سوف يلقاها تلاميذ المدارس

بعيون طار من أحداقها الخضر

الشرر[2]

من خلال إعطاء العيون اللون الأخضر يمكن الوصول إلى نتيجة أن عيون الأطفال لونها أخضر، وهذا غير متحقق في أبناء غزة بشكل عام، وعليه يمكن القول بأن اللون الأخضر رمز البراءة والسلام، إذ في لحظة ما تنقلب ألوان البراءة إلى جهنم حارقة، ويستحيل الحليم أسدًا غاضبًا.

***

[1] لأجلك غزة، ٥٣٦-٥٣٧.

[2] لأجلك غزة، ٥٣٩.

(٤)

التشكيل الصوتي

دراسة التشكيل الحسي تشمل دراسة التراكيب والمفردات التي ينبعث الصوت من داخلها، فإذا قال الشاعر(تلفح النار) فكأن المتلقي يسمع صوتها وهي تلفح، والتراكيب التي تحوي أنساقًا صوتية تتضمن تعبيرات حركية، إذ كل حركة لها صوت، لذا لا صوت ينبعث من قولنا (الجبال) لخلوها من الحركة، لكن إذا قلنا (هاجت البحار) فكأننا نسمع هدير مائها..

يقول هاجم العيازرة في (أيقونة الانتماء):

بدا الكلام عصيًا من فمي وهما***همسًا وما سمعت أذني له نغما[١]

فعند قراءة هذا البيت يشعر القارئ بصوت الهمس يجري في إحساسه، لأن الإنسان بطبيعة الحال يتفاعل مع النص ويحيل كل مفهوم إلى ما مكانه المناسب من الحواس، فما يدركه البصر للبصر وما يتفاعل معه السمع فللسمع، وكلمة الهمس في الحقيقة تمثل كيفية صوتية للكلام، وأينما وجدت أعطت ذات الدلالة الصوتية.

ومثله قول سعد عطية الغامدي في (مجازر غزة وحصارها):

ويذهل للجرائم

وهي تنتشر انتشار

النار

ذو قلب..

---

[١] لأجلك غزة، ٥٤١.

وذو عقل

ولكن ليس تذهلنا

فلن نذهل..[1]

فقوله (انتشار النار) يحرك الإحساس بصوتها وهي تحرق ما حولها، ولا ينبعث الصوت من النص إلا من هذا النسق إذ لو بحثنا عما يحرِّك فينا الشعور بالصوت فلن نجد غير صوت النار وهي تنتشر، وإعطاء الجرائم صفة النار في الانتشار يتحقق من جانبين: الأول السرعة، والآخر هيبة صوتها عند الانتشار، لأن لفظ الجريمة أقبح من لفظ النار في النفس، إذ في النار فوائد ولا خير في الجريمة، لذا فإن تشبيه الجريمة بالنار غير سديد لأنه من باب تشبيه الأقبح بالأحسن في موضع الاستقباح، إلا إن كان التشبيه واقعًا من جوانب معينة.

ومنه قول طلعت سقيرق في (يا أهل غزة):

تقضون موتًا والحصار

نار على نار ونار

تقفون في وجه الدمار

وصراخكم في كل دار

لكننا..

صحراء يطويها الغبار[2]

[1] لأجلك غزة، ٢١٧.

[2] لأجلك غزة، ٢٦٩.

فالصراخ يجعل للتركيب بعدًا صوتيًا يمكن للمتلقي أن يستشعره أثناء القراءة، ومثلـه قـول خضر محمد أبو ججحوح في (عرس على جمر الفسفور):

رن الهاتف ليلًا

فتململ وائل

لم يغفُ الليلة إلا لحظة سرقته الرنة من غفوته[1]

فالرنين ليس مجرد لفظ بل هو نسق صوتي، إذ إن من الألفاظ ما لا يبعث الصوت إلا إذا ارتبط بحركة، ومن الألفاظ ما لا يتضمن أصواتًا، إلا أن الرنين هنا رمز صوتي محض، حيث إنه اسم لصوت صادر عن بعض المواد، ومن هنا كان وجود مشتقات الرنين في أي تركيب باعثًا للصوت من داخل النص ومحرِّكًا ذهن المتلقي للإحساس به.

***

[1] لأجلك غزة، ١٥٩.

ترد بعض الأنساق اللمسية والشمية والذوقية في النصوص الأدبية، فالإنسان عندما يستشعر شيئًا ما فكأنه تملَّكه في عالم الشعور، وقد يؤثر ذلك على جسده تأثيرًا واضحًا أي إذا استشعر الإنسان أنه يشم زهورًا فإنه يحس بهذه الزهور فعلًا حتى وإن لم تدركه الرائحة، كذا الإنسان الذي يستحضر الأمطار والثلوج يشعر بالبرودة حتى لو كان تحت فراشه، والإنسان الذي يستحضر نفسه وهو يلعب بالكرة قد يحرك قدمه وهو تحت الفراش، إذًا المتلقي عندما يتفاعل مع النص بوجدانه يتأثر بأنساقه بما لديه من وسائل، حيث إن التفاعل الصادق للمتلقي مع النص يستوجب أن يحيا ما يمليه عليه النص من أنساق حسية وقيم أخلاقية وتربوية، وكما ترد بعض التراكيب بقيم صوتية، كذلك ترد بعض التراكيب بقيم شمية أو لمسية أو ذوقية لكون الأنف والجلد واللسان حواس مثل الأذن والعين..

***

ومن النصوص التي جاءت بنسق شمي قول عبد الرحيم جداية في (يحدو الأزرق):

والياسمين على النوافذ عطره***يشدو الديار وفي النوافذ يعبق[١]

فالعطر لا يدرك إلا برائحته، لذا لا يمكن تحديده إلا من خلال حاسة الشم، وإذا ما اقتصر إدراكه على حاسة الشم فهذا يعني أنه كلما ذكر استحضر هذه الحاسة التي يمكنها فهمه.

ومنه قول عبد الرحمن عبد العزيز أقرع في (لك الله يا غزة الشهداء):

هو العرس

تسكب فيه الكؤوس

مزاج الكؤوس رحيق ارتقاء

---

١ لأجلك غزة، ٣١٥.

هو العرس تنثر فوق الدروب

زهور القرنفل قانية اللون

منها يفوح

عبير انتشاء[1]

فقد جمع النص بين أنساق ذوقية وأخرى شمية، فالأول في إخباره عن مزاج الكؤوس بالرحيق، والآخر في فوح العبير من زهور القرنفل، ومن خلال هذا الجمع يتحول النص من صورة مجردة من الحركة والمؤثرات إلى صورة مليئة بالمؤثرات الحسية، إذ تشكل الألفاظ مادة محسوسة بالتذوق تارة وبالشم أخرى.

***

ومما يتضمن نسقًا لمسيًا قول صالح بن سعيد الزهراني في (يا ضمير الأحرار):

كل يوم تمد كفّ حنون

بالعطايا وأنت كلبٌ عقور

في ربوع الصومال فرقت أهلي

فأفاقوا.. ومجدهم زمهرير[2]

فالزمهرير يُرسل البرودة في الجسم، حيث إن وسيلة استشعار الزمهرير هي الجلد الذي يكسو الجسم، وبمجرد ذكر هذا اللفظ فإن ترجمة كيفيته يتولاها الجلد الذي يمتلك خاصية الإحساس عند طريق التلامس، وعلى الرغم من أن هذا اللفظ وضع في التركيب موضعًا مجازيًا إلا أنه لم يفقد تأثيره من الناحية الحسية.

***

[1] لأجلك غزة، ٣٠١.

[2] لأجلك غزة، ٢٤٣.

(٦)

الأنساق المشهدية

تجتمع عدة تراكيب تصويرية لتشكل مشهداً حركيًا كاملًا، وهذا المشهد يضفي حيوية وتفاعلًا على النص ويعطي للمتلقي صورة كاملة الأبعاد من زمان ومكان وحدث، نحو قول عدنان على رضا النحوي في (غزة محرقة وحصار):

أتوك بزحف كالجبال وأقبلوا *بآلاتهم تلقي لهيب جهنمِ

أحاطوك من كل النواحي وأطبقوا*بشرِّ حصار من حواليك محكمِ

وما تركوا للمستجير منافذًا*ولا لضعيف أو لشيخ ومعدمِ

قذائف دوت والمنازل أطبقت *على أهلها بين اللهيب المضرَّمِ

تناثرت الأشلاء في كل ساحة*يحيط بها صمت ولوعة مأتمِ

وأرواحها تعلو إلى الله ترتجي*من الله طيب المنزل المتوسَّمِ

فيحنو عليها في ظلال ندية*من الله في عفو أبر وأرحمِ

يهيم بك الأطفال ما من منافذٍ*ولا من سبيل للنجاة محتمِ

يهيمون ما بين الطلول فلا ترى*سوى دم قتلى أو مدامع يُتَّمِ

شيوخ على مُرِّ الأنين تمزَّقوا*وشكوى الصبايا أين يا قوم نحتمي؟!

وكم من جريح أفرغوا فوق جرحه* رصاصًا وكم واهٍ من الجوع أو ظمي

وكم مسجد قد دمروه وما رعوا* له حرمة يا ويل باغ ومجرمِ

لقد منعوا الذكر الندى وَقَتَّلوا* هناك بقايا من مصلين جُثَّمِ

أولئك أشقى الخلق ما كنت تلتقي*بــأخزى ولا أعتى نفوسًا وأظلمِ

مشاهد ويحي لا تزال كأنها* على الدهر تروى قصة لم تُتَمَّمِ[1]

كل بيت في النص يصور مشهدًا مؤلمًا من مشاهد الحرب، ويحاول الشاعر من خلال هذا التصوير أن يجعل المتلقي كالمعاين للموقف، وهو أشبه بمقطع مصوَّر على شاشة التلفاز، يتفاعل معه المتلقي بشكل مباشر، والتصوير المشهدي يوصل المعنى للمتلقي من خلال تمثيله بتعديد الصور التي يحل فيها، فالشاعر إذا أراد أن يعبر عن معنى القتل فإنه لا يذكره بشكل مباشر إنما يذكر صورًا يكون فيها القتل حتمًا، ومن هنا يتفاعل المتلقي مع النص بكامل وجدانه، وفي النص السابق يصور الشاعر عدة مشاهد للحرب على غزة فيبدأ بتصوير مشهد قدوم الأعداء وعدة مشاهد من أفعالهم، ثم يصور أثر هذه الأفعال من تناثر الأشلاء وارتقاء الشهداء، ثم يصور مشاهد للفلسطينيين خلال تلك الأحداث، فالأطفال يتيهون والشيوخ يبكون والفتيات يشكين، ثم يصور مشاهد أخرى للجرحى والجوعى وللمساجد المدمرة وللمصلين وهم قتلى، فكل تلك المشاهد تنقل القارئ من على مكتبه إلى ميدان المعركة، هذا من ناحية ومن أخرى فإن هذه التصاوير تعد سجلًا تاريخيًا للأحداث تتداوله الأجيال، ويستحيل النص السابق من خلال التصوير المشهدي من نص صامت إلى نص متكلم، حيث إن كل بيت يحدث المتلقي بما حدث، والغاية من الكلام التواصل وإذا قام النص بهذه المهمة فإنه يصبح متكلمًا..

ومثله قول عصري مفارجة في (غزة بين النار):

جـــثـــث

ما بين شظايا النار

شظاياها

تتطاير في وجه الصاروخ

وتسقط في حضن المدفع

---

[1] لأجلك غزة، ٣٤٠.

أكباد الأطفال هنا وهناك

على الطرقات وأفئدة تتقطع

ودماء تجري فوق الأرض

كشلال تخرج من منبع

ووجوه دامية

وعيون مقفلة لا تشكو..

لا تدمع..[1]

فالنص يصور الأحداث في مشهد مترابط يحفظه الأدب ليكون شاهداً على العصر، وإذا ما جمعنا دلالات الأسطر كلها فإن النتيجة ستكون قطعة تمثيلية لحرب حقيقية، حيث يشكل كل سطر جزءًا منها، ولو تم حذف سطر فإن الحرب لن يتغير مفهومها لكنها ستنقص موقفًا..

***

[1] لأجلك غزة، ٣٤٩.

(٧)

أنساق حركية

ترد في النصوص أنساق تحمل الحركة من خلال توظيف فاعلية المضارع أو من خـــلال مـــا تحمله الكلمة من دلالة حركية، نحو قول مجذوب العيد المشراوي في (لم أسأل الشيطان؟):

تأوي إلى المدن العقيمة بائسًا***ويداك تلمس بالألوف دسائسا[١]

فمن خلال استخدام الفعل المضارع في (تأوي) و (تلمس) يبقى الـــنص دائـــم الحركـــة، إذ المضارع يمثل استمرار الفعل الذي يولد الحركة التـــي تعطـــي الـــنص حيويـــة وتفـــاعلاً، والمضارع مثل اسم الفاعل في الدلالة فقولنا (تأوي إلى المدن) كقولنا (آويًا إليها)، لذا لـــو جاء الحدث على صيغة اسم الفاعل فإنه يحمل قيمة حركية في ذاته كقول فاروق جويدة فـــي (شهداؤنا):

بيروت تسألكم أليس لعرضها

حق عليكم؟ أين فرَّ الرافضون؟

وأين غاب البائعون؟

وأين راح الهاربون؟

الصامتون.. الغافلون.. الكاذبون..

صمتوا جميعًا..[٢]

ومنه قول محمد سمير جعارة في (تراتيل للمدن الحزينة إلى غزة):

خفافًا

---

[١] لأجلك غزة، ٣٩٧.

[٢] لأجلك غزة، ٣٧٧.

يجيئك أطفالك الغاضبون

وشبابك الثائرون

ونسوتك المرهقات

من الحزن[1]

فالنسق الحركي يبرز في فعل المجيء وفي معنى الثورة الكامن في كلمة (الثائرون)، وكل حركة لها أثر، وأثر النسق الحركي يتمثل في إثارة القارئ شعوريًا وإضفاء الحيوية على النص.

والتشكيل الحسي بشكل عام يستطيع الكاتب من خلاله أن يجسد المجرد أو يعاين الغائب أو يوضح المعاني أو يجعل غير المرئي مرئيًا، وغير المدرك بالحس محسوسًا، ثم إنه يثير المتلقي ويضعه على قرب من المعنى ويزيد فاعلية النص ويزيد حيويته، ويبرز جماله بوساطة حسن التصوير ودقة التمثيل.

***

[1] لأجلك غزة، ٤٥٠.

الرمزية

يشير لفظ الرمز إلى معاني الغموض والخفاء والإحالة، وقد ورد في معاجم اللغة في مادة (رمز) معنى الإشارة والإيماء، بغض النظر عن أداة هذه الإشارة أو الإيماءة، فقد تكون بالشفتين، أو بالعينين أو باليد أو بالفم أو باللسان، وعلى نطاق أوسع نقول أو باللفظ، فاللفظ قد يحمل صفة الرمزية لكونه يحتمل الإحالة الدلالية منه إلى غيره.

ويرى صلاح فضل أن "الرمز يتركب من دال ومدلول، ويقع الدال في مستوى التعبير بينما المدلول في مستوى المضمون"[١]، والمضمون هو المعنى الغامض الذي يختفي وراء اللفظ الرمزي، وهناك علاقة بين الرمز والمرموز إليه، إذ النص يقوم بعملية إحلال للمرموز إليه في الرمز لكون الرمز يحمل صفة توافق ما يوصف به المرموز إليه، فالجبل رمز الثبات لأن الجبل من طبيعته ذلك..

ويُعَدُّ الرمز علامة إشارية لديها القدرة الذاتية على تنبيهنا بحيث لا تحيلنا إلى خارج نطاقها، وهذا ما يميزه عن الإشارة التي تفقد القدرة على إتمام المعنى بذاتها إنما بالإحالة إلى المشار إليه، فالإشارة لا تشكل المعنى العام، فهي مجرد إشارة، ولا تشكل معنى إلا بالمشار إليه، وهذا لا يكون للرمز الذي يكفينا النظر إلى غيره، إذ يمكننا أن نتصور المعنى بتمامه إذا استطعنا أن ندرك كنهه، حيث يذكر صلاح فضل أن "الكلمة عندما تحتفظ بقدرتها على إثارتنا فهي لا تزال رمزًا، أما إذا فقدت هذه القدرة فإنها تصبح مجرد إشارة"[٢]، ويرى كذلك أن "الكلمات الرمزية لا نتعرف من خلالها على حركة نحو شيء آخر، وإنما هي نابعة من ذاتها"[٣]، ومع هذه القدرة فإن الرمز يبقى عاجزًا عن الإفصاح عن نفسه ما لم يدرك المتلقي ارتباطه الدلالي، ويذكر ابن خلدون (٨٠٨هـ) في مقدمته أن الرمز يهدي إلى كشفه قانون يُعرف قبله ويوضع له[٤].

وقد ظهر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ١٨٨٠ جماعة ترى أن الوضوح يعري الأشياء ويذهب جمالها فأولعوا بالغموض وقدَّسوا طريقه التي يشكلها الرمز، حتى أنهم سموا بالرمزية، واللغة عندهم لا تعدو أن تكون رموزًا تثير الصور الذهنية المتلقاة من المحيط الخارجي[٥].

---

١ انظر: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ٣٠٨.

٢ انظر: نظرية البنائية في النقد، ٣٠٦.

٣ انظر: نظرية البنائية في النقد، ٣٠٦.

٤ انظر: مقدمة ابن خلدون، ٢/٨٤٢.

٥ راجع: تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق، محمد عبد الغني المصري – محمد محمد الباكير البرازي، الوراق للنشر والتوزيع – الأردن، ط١، ٢٠٠٢، ٣٤-٣٦.

وقد ظهرت الرمزية كاتجاه عند العرب بسبب تأثرهم بالفكر الغربي، حيث يذكر بعض النقـاد أن الرمز قد بدأ متأثرًا بالرمزية الفرنسية، وأن القصيدة عند الرمزيين العرب عبارة عـن تكثيف شديد للمعاني والأفكار والعواطف في لغة مصورة خصبة، وعند تلمس مفاتيح الرموز تتفجر شحنات الرؤية الشعرية مرايا لا تحصى[1].

في الحقيقة قد بالغ أصحاب الرمز في تعظيمه وهو لا يستحق أن يستقل بذاته لينشئ اتجاهًا خاصًا، بل هو جزء من منهج نقدي كامل، ويرى العقاد أن التعبير بالرموز عادة قديمة فـي تعبير الإنسان بل عادة قديمة في بديهة الإنسان[2]، لذا فالرمز ليس مبتدعًا، ولا غفـل عنـه السابقون، بل هو من طبيعة القول، ولعل الواقع فرض على اللسان العربي أن يلجـأ بكثـرة إلى التعبير الرمزي لعله ينجو بذاته من مماته بسبب سيادة الاستبداد وسياسة رفض الغير.

واللغة المكتوبة تتكون من رموز، حيث إن كل كلمة مكتوبة تملك قدرة ذاتية تجعل القـارئ يتصور المعنى الذي تطويه، إذ الأشياء ليست هي الحروف المكتوبة، ولا يمكـن أن يكـون ذلك، لأن المكتوب صورة كاذبة عن المنطوق، بل إن الرمز يعبر به عن المعـاني المجـردة التي لا يمكن تصويرها إلا بصورة رمزية، فتصوير معنى الحب مثلا يكـون برسـم قلـب، والقلب رمز له وليس هو، والعفة والاحترام كذلك وكل المعاني المجردة.

وقد اشترط صلاح فضل في الرمز أربعة شروط، الأول خاصيته التشكيلية التصويرية فالرمز له اعتبار بما يرمز له، والثاني قابليته للتلقي أي أن هناك ما هو غير منظور يتصـل بمـا وراء الحس يتم تلقيه بالرمز الذي يجعله موضوعيًا، والثالث قدرته الذاتية، والرابع تلقيـه كرمز، حيث إن الرمز عميق الجذور اجتماعيًا وإنسانيًا[3].

وقد صنف بعض النقاد الرمز في الشعر الحديث إلى ثلاثة أصناف: الأول الرمـز الشخصـي الذي يبتدعه الشاعر لنفسه دون أن يبوح به للقارئ، وعلى القارئ اللجوء إلـى التخمـين لإدراكه، والثاني الرمز السياقي الذي يفهم من السياق، والثالث الرمز التقليدي كالأسـطوري والديني والتاريخي والشعبي[4].

***

---

[1] انظر: تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق، ٣٨.

[2] انظر: المجموعة الكاملة لمؤلفات العقاد (السيرة الذاتية، أنا، حياة قلم)، المجلد الثاني والعشرون، دار الكتاب اللبناني – بيروت، ط١، ١٩٨٢، ٦٥٩.

[3] راجع: نظرية البنائية في النقد، ٣٠٦.

[4] راجع: تحليل النص بين النظرية والتطبيق، ٤٤.

يقول موسى حوامدة في (لنهتف للوردة):

لن نقلع عن رؤيا السماء وفية

لعشاقها

حانية لبيوتها الأرضية وأبنائها

البـــــــــــــسطاء[1]

فالسماء رمز للوطن، ولجأ الكاتب إلى ذلك لغرض جمـــالي أو دلالـــي، حيـــث إن اســـتخدام السماء كرمز للوطن فيه بيان لصفائه وجماله، ويتابع حوامدة توظيف الرمز في نصـــه فـــي قوله:

حسنًا

ستبقى الطيور لنا

الطيور التي ظلت تطير بعد

خيانة السماء

الطيور التي لم ترتجف من لعبة

الموت

الطيور التي لم تخفها الصورايخ

ولم تكسر أجنحتها الطائرات[2]

فالطيور ترمز إلى أبناء الوطن، وتستمر الرمزية في كامل النص، كـــذلك تتصـــل رمزيـــة السماء بالنص السابق، حيث إن السماء رمز للوطن العربي، وإسناد الخيانة إلـــى الســـماء يشير إلى خيانة العرب لأبناء غزة الذين جاء ذكرهم برمزية الطيور.

***

[1] لأجلك غزة، ٥٣٨.

[2] لأجلك غزة، ٥٣٨.

ومن الرمز في العربية عند القدماء الكناية والتورية، فالكناية هي لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة المعنى الأصلي، أي أن اللفظ في ذاته لا يراد إنما يرمي النص إلى ما يرمز إليه اللفظ، وهذه الرمزية هي لازم اللفظ، أما التورية فهي أن يكون للفظ معنيان أحدهما قريب لا يراد والآخر بعيد عن تصور السامع وهو المراد، فاللفظ في التورية عبارة عن رمز للمعنى البعيد، إذ معناه المتصوَّر لا يسعى إليه الكاتب أو المتحدث، ومن هذا المعنى المختفي وراء اللفظ تتضح القيمة الرمزية في الكناية والتورية.

يقول محمود الحليبي في (إلى فرسان غزة الحرة):

فامتشق الصخر ولا تغمد فالحرب

ســـــــــــــجال

والجنة ظلك ما دامت للسيف

ظلال[1]

بدأ النص بالمجاز في تصوير السيف بالصخر، ولا يمكن أن يكون التعبير في السطر الأول من باب الكناية لأن العلاقة بين الصخر والسيف علاقة مشابهة لا علاقة تلازم، ثم يظهر الرمز في النص من خلال توظيف الكناية في قوله (للسيف ظلال) إذ المراد الجهاد لا ظلال السيف، وهناك تلازم بين السيف والجهاد، إذ لا جهاد دون سلاح، وهذا التلازم يولد الرمز، حيث يمكن أن نقول إن الشاعر قد رمز للجهاد بالسيف.

***

ويستخدم الشعراء الرمز بكثرة، بل وصل الأمر إلى أن ظهرت مدارس رمزية تعشق الغموض في النصوص الأدبية، واللجوء إلى الرمز كان لحاجة ملحة في العصر الحاضر، إذ لا سند للشعراء من بطش القوى المختلفة من سلاطين إلى عصابات بعد نشوب النزاعات وظهور الأحزاب والقوى العسكرية واختلاف الناس وتفرق القوة، ولاستخدام الرمز أغراض

[1] لأجلك غزة، ٤٩٨.

فنية حيث يرى بعض المدافعين عن اللجوء إلى الرمز المبهم أن الرمز يجعل الفكرة السهلة الواضحة ذات أبعاد عميقة، ويكسر النمطية والرتابة في لغة الشعر ويعطيها القوة في التعبير، وينبِّه القارئ للبحث عن معاني الرموز والغوص في أعماق الخيالات البعيدة، ثم إنه يكشف خفايا شخصية الشاعر ومخاوفها وآمالها[1]، ومن الأغراض الفنية للرمز أيضًا إظهار صفة المرموز إليه، وإعطاء المرموز إليه قيمة جمالية، واشتهار المرموز إليه برمزه مثل اشتهار غصن الزيتون كرمز للسلام مع أن غصن الزيتون والسلام لا يوجد بينهما نقاط التقاء، إذ لا تلازم ولا تشابه بينهما ولا أي علاقة من علاقات المجاز إلا أن غصن الزيتون اكتسب قيمة رمزية دالة على السلام مطلقًا عند الشعب الفلسطيني، وقد يكون الرمز دليلًا على اتصاف المرموز إليه بالصفة التي يحملها الرمز، فإن افترضنا أن النسر رمز السرعة فإننا حينها نؤكد معنى السرعة في المرموز إليه بدليل وجودها في الرمز وهو النسر...

***

[1] انظر: تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق، ٤٤، ٤٥.

الفصل الثالث

(دلالات البنية الإيقاعية)

- الإيقاع الداخلي. . .

- الإيقاع الخارجي.

الإيقاع

يجري الإيقاع في القصيدة كما الروح في الجسد، فهو المادة الخضراء التي تعطي للشيء الحيوية والنشاط، وهو الجرس الموسيقي الذي تطرب له النفس عند قراءة النص، ويمكن أن ينبعث من الوحدات المكونة للنص، أو من الهيكل الذي يقوم عليه، فالأول يسمى داخليًا حسب اصطلاح النقاد، والآخر يسمى خارجيًا، ويرى بعض النقاد أن "الإيقاع ينطلق من الفرضية الموسيقية التي يهبها النظام الشعري للجمل من خلال تطويع التفعيلات واستثمار التقفية وتوازنات الجمل الشعرية وسواها من سبل انتظام بنية الشعر إيقاعيًا"[1]، وفي الحقيقة فإن القصيدة كاملة تعدُّ قطعة موسيقية، ولوحة إيقاعية حيث تقع في عمق النفس، وتجذب لب الروح.

***

الإيقاع الداخلي

يتولد الإيقاع الداخلي من تآلف الألفاظ، وتمازج العاطفة مع الفكرة، لذا فإن الإيقاع الداخلي يرتبط بتناسق بناء النص، ومدى انسجام لبنات هذا البناء مع بعضها، وبالعلاقات القائمة بين الأصوات التي تشكل الحروف، وكذا الأصوات التي تشكل الكلام، فالمفردة لها دور في تكوين النغمة التي تجذب المتلقي، والمفردات مجموعة إلى بعضها وما ينشأ بينها من علاقات لها دور كذلك في إنشاء الإيقاع، ومن هذه العلاقات مثلًا ما يعرف قديمًا بالسجع، والترصيع، والتصريع، والجناس، ويعدُّ هذا الإيقاع أكثر غموضًا من الإيقاع الخارجي، إذ يتطلب وعيًا من الشاعر لإيجاده، ومن الناقد لاكتشافه.

ومن النقاد من يرى أن الانسجام بين الحروف ضمن الكلمة الواحدة يتحقق عندما تتباعد مخارجها وتأتلف في صفاتها، بينما تتنافر النغمات وتضعف الموسيقى الداخلية عندما تتقارب مخارج الحروف وصفاتها، وأن الموسيقى الداخلية تصدر نتيجة تناسق

[1] راجع: ترويض النص – دراسة للتحليل النصي في الأدب المعاصر (إجراءات ومنهجيات)، حاتم الصكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب – مصر، ١٩٩٨، ٥١.

الكلمات ضمن الجملة العربية، كذلك تنبعث من تآلف الجمل ضمن النص الأدبي بحيث تكون الجمل متناغمة متقاربة الوقع والنغم، وأنه يمكن قياس الإيقاع الداخلي بمعرفة نسبة حروف الهمس المجموعة في قولك: (حثه شخص فسكت) التي تناسب الصدق العاطفي الهامس، فهي تشكل موسيقى ذات إيقاع هادئ، وفي المقابل فإن حروف الجهر تناسب الإيقاع الصاخب الملائم لموضوعات الخطابة والفخر[١].

ويعتبر محمد عبد المطلب أن الإيقاع الداخلي يتصل بمحور التماثل، وكلما ازداد التماثل ازدادت الطبيعة الإيقاعية التي تؤكد على شاعرية الصياغة[٢]، بل إن كل تماثل دلالي يستدعي تماثلًا إيقاعيًا[٣].

ومن النقاد من يرى أن الإيقاع الداخلي المطلوب يشترط لتحققه توافر الكفاية اللغوية لدى الشاعر الذي يفهم خواص اللغة، وصدق العاطفة، وعمق المعاناة التي تصنع الشعر، وبهذا يتشكل إيقاع داخلي مصدره تناغم العاطفة مع الموضوع، بالإضافة إلى القوة التأثيرية العامة للنص في نفسية المتلقي، وما تخلِّفُه من ارتياح موسيقي، تلك القوة التي تنبع من تآزر عناصر القصيدة مجتمعة من فِكَر وصور وتعبيرات[٤].

***

[١] انظر: تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق، ٤٩، ٥٠.

[٢] راجع: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ٣٦٤.

[٣] راجع: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ٣٧٦.

[٤] انظر: نقد الشعر عند دريد يحيى الخواجة، ١٥٥، ١٥٤.

(١)

السجع

إن السجع يرتبط بالتوافق الذي يقع عند النهايات الدلالية، وفي الحقيقة فإنه يعطي مؤشرًا على إمكانية التوقف لأخذ فترة راحة، فالمتلقي عندما يدركه يعلم أن هذا موضع سكت، فنهاية الدفقة الشعورية إذا اتحدت مع نهاية الدفقة التي تليها يتشكل لون فني يعطي نغمًا موسيقيًا، يعرف هذا اللون الفني بالسجع، ويرى محمد عبد المطلب أن السجع في النثر يأتي وحيدًا في وظيفته فيبرز دوره الإيقاعي، أما في الشعر فيأتي متزاوجًا مع إيقاعية الشعر، فيقل ظهوره الوظيفي حتى وإن ظل له وجوده الذي يتصل بالإيقاع العام، وعليه فإن السجع أكثر بروزًا في النثر منه في الشعر[١].

ومن الأمثلة على فن السجع قول سعد عطية الغامدي في قصيدة (مجازر غزة وحصارها):

صَبُّوا الرصاص

على المنازل.. والمدارس..

والجوامع..

سكبوه في المستشفيات

وفي الشوارع..

وعلى وجوه الأبرياء..

من الصغار.. من الكبار..

العابرين المسعفين..

[١] انظر: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ٣٦٥.

وأحرقوا حتى المزارع[1]

يقرر الشاعر أن الرصاص قد صبَّ على كل شيء، على الجماد.. والحياة.. والعمران.. والأبرياء، ويحاول إذ يصور ذاك المشهد أن يصوِّره في مقطوعة موسيقية يتولد النغم الإيقاعي فيها من الداخل إلى الخارج، فالكلمات أشبه بينبوع يفيض، خاصة عندما اقترنت بالتعبير النقطي الذي يوحي بوجود وقفات دلالية وصوتية، ويتوازى الصوت عند النطق بالراء في تقابلية التعبير (الصغار، الكبار) ليعطي دلالة متوازية كذلك، ويجمع هذا التعبير إلى السجع ما يعرف بالطباق، لكن الطباق لا يبعث الموسيقى لأنه يرتبط بالمعنى، لذا تقتصر الموسيقى على اللون الأول، لأن الفرق بينهما أن الأول لفظي والآخر معنوي، وتوليد الموسيقى يكون من الصوت الذي هو اللفظ لا من المعنى الذي هو مدلول اللفظ.

ومنه قول عبد الجبار دية في قصيدة (احتفالية الانتصار):

أوقدوا كل الشموع..

اعمروا كل المساجد

رفض الشعب الخضوع.. وأبى نهج الخنوع

عقد العزم وعاهد..

ولأجل الدين والأوطان جاهد![2]

فبنية السجع في الشعر المعاصر ترتبط بانتهاء الدفقة الدلالية، إذ تتوافق الأصوات عند كل موضع يتوقع فيه السكت، وتتفاوت المسافة النغمية في الشعر المعاصر، والشاعر هنا يوازن بين الطرف الأول والآخر، لتكون المسافة الإيقاعية متقاربة، وقد

[1] لأجلك غزة، ٢١٩.

[2] لأجلك غزة، ٢٧٤.

تكون المسافة الإيقاعية منحازة إلى الطرف الأول، ومنه قول غازي مختار طليمات في قصيدته (لا يلام الذئب):

...

وشرار الجمر في أجفانه

لم يخضَّب بدم الحناء، أو برق

الغمام

بل بنزف من حشاشات وأوداج

حَمَلْ

لا تسلْه ما أكل؟

واسألِ المأكول – لا الآكل –

عن رُعيانِهِ

لِمَ ألقَوه صريعًا بين أنياب الذئابْ؟[1]

والتصوير في السطر الأول يعتمد على الكناية، إذ يصف الشاعر الغائب الذي يمثل العدو بالشر المتوهج لدرجة أن الشرر خرج من العيون إلى الجفون، والتعبير لا يوحي بثورة غضب العدو، لأن السياق فيه دلالة على الشر لا الغضب، فهذا الشرر هو من نار الحقد والعدوانية، لا من نار الغضب، ثم يبين في السطر الثاني أن هذا الشر المنبعث من العدو ليس غريبًا، لأن تلك طبيعته، والإفساد منهجه، فهو لم تتلوَّنْ يده من الخضاب، بل من البطش والغدر والاعتداء، والسطر الثالث يمثل الطرف الأول للسجع وتمتد فيه المسافة الإيقاعية أكثر من امتدادها في السطر الرابع (لا تسأله ما أكل) الذي يمثل الطرف الآخر للسجع، لأن دلالة التعبير تمنع الصياغة من توازن طرفي بنية السجع.

[1] لأجلك غزة، ٣٦٥.

وقد تمتد المسافة الإيقاعية في الطرف الثاني للسجع ، ومنه قول حسام إبراهيم هرشة في قصيدة (يا غزة الجرح اصبري):

لقد ارتوت أيامنا

من صبركم وجهادكم ورباطكم وثباتكم وصمودكم

عزمًا يرى

في التضحيات مآثرًا

ومكارمًا تذكي الفدا

نقشت على شمس الجبين

شهداؤكم شهداؤنا[1]

فالسطر الثاني يعمل على إحياء النغم كلما خبا، وذلك من خلال اتفاق نهاية الكلمات بشكل متتابع، ثم يتولد النغم مرة أخرى من الانتقال من النهاية الأولى إلى نهاية جديدة تتفق مع غيرها، فحرف الراء المتداول بين الفعل (يرى) والاسم (مآثرا) يحدث جرسًا مستعذبًا، مع اهتزاز المسافة الإيقاعية في الطرف الثاني أكثر من اهتزازها في الطرف الأول، ويأتي امتداد الاهتزاز موازيا للصياغة التعبيرية المرتبطة بالتعبير الشعوري والدلالي.

***

[1] لأجلك غزة، ١٢٩.

(٢)

التصريع

ويرتبط بالسجع ما يعرف قديمًا بالتصريع، حيث يعد التصريع سجعًا خاصًا بالشعر دون النثر، ويعتمد على تماثل نهاية الشطرين في البيت الشعري، ويعده البعض تعديلًا يطرأ على العروض للحاق بالضرب فإذا ما رُفِّل الضرب ترفل العروض مثلًا، ويعتبر آخرون أنه يكون بجعل العروض مقفاة تقفية الضرب[1]، وقد كان مألوفًا عند القدماء أن تبدأ القصيدة ببيت مصرَّع، حتى أنهم كادوا يعدون عدم الابتداء ببيت مصرع من العيوب التي يقع فيها الشاعر، وعلى الرغم من التزام الشعراء القدماء به في أول بيت من القصيدة إلا أن المعاصرين لا يتعاملون به في صورته القديمة، حيث يذكر محمد عبد المطلب أن المعاصرين تعاملوا معه في شكل يجمع بين النمط القديم ومتطلبات الحداثة، وتمثل ذلك في إحداث إيقاع مميز في مفتتح القصائد بتوحيد حرف الروي في السطرين الأول والثاني كأن السطرين حلًّا محل الشطرين في البيت التقليدي[2].

ويمكن أن نلحظ ما سبق في قول صالح بن سعيد الزهراني في قصيدة (السيد المستباح):

قف شهيدًا على ساعة النسف

واذكر بأنك فزَّاعة القصف

أول من خان هذا الدم العربي

[1] انظر: البلاغة العربية (أسسها وعلومها وفنونها)، عبد الرحمن حبنَّكه الميداني، دار القلم – دمشق، الدار الشامية – بيروت، ط١، ١٤١٢هـ – ١٩٩٦مـ، ٢/٥٠٧.

[2] راجع: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ٣٧١.

ومهد للساعة الرابعة[1]

فالتصريع تشكل من تآلف آخر السطرين الأول والثاني، ويلجأ الشاعر إلى ذلك للإبقاء على النغم الإيقاعي داخل مكونات النص الشعري، ويربط الشاعر النسف بالقصف ربطًا صوتيًا ومعنويًا، إذ النسف نتيجة للقصف، فالعلاقة بينها سبب ومسبب، وقد جاء التوازن الدلالي في السطرين بين السبب (القصف) والمسبب (النسف)، وصاحب هذا التوازن الدلالي توازن صوتي موسيقي متولد عن بنية التصريع.

ومثله قول محمد براح في قصيدة (غارة وليس بعد):

أكاد يا قوم في الأقفاص أختنق

وها أرى الدم كالوديان يهترق

يا طير ما لك لا تشدو كما زمن

غرِّد فحكامنا والله ما صدقوا[2]

فهذا النص في الحقيقة يمكن كتابته على نظام القصيدة العمودية، فيكون على النحو الآتي:

أكاد يا قوم في الأقفاص أختنق***وها أرى الدم كالوديان يهترق

يا طير ما لك لا تشدو كما زمن***غرد فحكامنا والله ما صدقوا

وهو من البسيط ووزنه:

متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن*** متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

[1] لأجلك غزة، ٢٣٥.

[2] لأجلك غزة، ٤٣٥.

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن*** مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

لكن الشاعر كتبها على الشكل الحديث حتى لا يتقيد بنظام القصيدة العمودية، إذا ما أراد أن يعدد القوافي أو يزيد من التفعيلات في السطر الواحد، ويرى محمد عبد المطلب أن هذا الشكل يحقق نوعًا من الإيقاع الدلالي الذي يرتبط بالمعنى أكثر من ارتباطه بالموسيقى[1].

ويحاول الشاعر أن يزيد من أسباب الإيقاع المؤثر باستخدام بنية التصريع التي تعتمد على التماثل الصوتي المؤثر في النفس، وإضافة إلى هذا أن الشاعر يربط بين الأنا والهو، إذ ما يقع على الأنا كان بسبب ما يحدث للهو، فالاختناق النفسي سببه دماء الغير التي أهريقت، فالتوازن جاء صوتيًا بالتصريع، ودلاليًا بين الذات والغير.

***

ولا تخلو النصوص الشعرية التي قيلت في حرب الفرقان من النمط التقليدي، نمط القصيدة العمودية، ومعظم تلك القصائد العمودية تبدأ ببيت مصرع ، من ذلك قول الشاعر حسام خليل في قصيدة (صرخة غزة):

الحر في دنيا الذئاب صريعُ***والذيل فيها مترف ورفيعُ[2]

إذ يسير الشاعر سيرًا طبيعيًا يوافق ما كان عليه القدماء، وفي الحقيقة فإن الاستغناء عن التصريع في مقدمة القصيدة ليس بأفضل موسيقيًا من الاعتماد عليه، لذا فإنه يحافظ على قيمته، إذ القصيدة التي تبدأ ببيت مصرع أجود من التي بدونه، وعلى الرغم من انفصال الموسيقى عن المعنى غالبًا إلا أن الشاعر قد رسم لوحة موسيقية واقعية بوساطة الشطرين، تجمع هذه اللوحة نوعًا من التناقص المترابط، لأنها لم تُرسم في دنيا السلام، بل رسمت في غير مكانها، في مكان سيطر عليه وحوش البشر الذين يعشقون قلب الحقائق،

[1] راجع: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ٣٧٣.

[2] لأجلك غزة، ١٣١.

فالحر صريع، والذيل رفيع، الحر لا مكان له، والذيل سيد أهله، وعلى الرغم من التناقص الحاصل إلا أنه عبارة عن تجسيد للواقع، وحتى ينجذب المتلقي إلي هذه اللوحة المتناقضة استعان الشاعر بالتصريع الذي يُصَيِّر البيت الشعري عينًا تفيض نغمًا.

***

وقد تأتي القصيدة مصرعة في كل أبياتها بالنهاية نفسها وقد عده القدماء عيبًا لما يفرضه هذا النمط من الرتابة التي تبعث الملل للدرجة التي تجعل الجرس القوي المنبعث من تكرار الأبيات المصرعة بالنهاية نفسها عاجزًا عن تبديد الرتابة التي تُظِلُّ الملتقي، ومن الأمثلة على هذا النوع قول عثمان عبد الله مصباح في قصيدة (إشراقة غزة):

صهيونٌ فزَّتنا فزة***ركزت في مركزنا ركزة

وتنامت فطرًا مبتزة***بدفيئات من إنجلزه

لم نفهم إذ غمزت غمزة***صهيون زادتنا فزة

حزَّت من حوزتنا حوزة***ودماء قد نزت نزه

كم من سرب ودّع حرزه***خلَّف كَرْما خلَّف لوزه[1]

إلى آخر أبيات القصيدة، وربما كان التصريع أعذب لو كان الإطلاق بحـــرف علـــة لا بالهاء، بل حرف الزاي لم يساعد الشاعر في توليد الموسيقى بشكل مقبـــول، لكـــون حرف الزاي حرفًا يرتخي في جهر يصاحبه صفير، والارتكاز في الزاي عند الصـــفير الذي يشبه الكز على الأسنان، واشتداد الوترين معها، وطول الصوت عند نطقها، كـــل ذلك جعل من حرف الزاي حرفًا مرهقًا للمتلقي عند نطقه مرددًا، وعليه فقـــد اجتمـــع للشاعر عيب الاختيار وعيب النظم وعيب الجمع بينهما، وقد يرى الشـــاعر أن ذلـــك ليس عيبًا خاصة وأنه من المغرب يختلف عن طبائع أهل الشام.

[1] لأجلك غزة، ٣٣٨.

على كلٍّ فقد تولَّدت الموسيقى من بنية التصريع المكررة في أبيات القصـيدة بنهايـة البيت الأول نفسها بغض النظر عن مدى تقبل النفس لها أو نفورها منها، وقد عاضـد بنية التصريع تكرار حرف الزاي في حشو الأبيات، وهو ذات الحرف الذي يخـتم كـل شطر، وسيمر لاحقا الحديث عن فعالية الحروف في إنتاج موسيقى الشعر.

***

وهناك نوع آخر يتوشح به شعر حرب الفرقان، وهو عبارة عن نـصٍّ يتكـون مـن مقطوعات شعرية، كل مقطوعة تبدأ ببيت مصرع، ومما جاء على ذلك قـول شـيماء محمد الحداد في قصيدة (يا غزة الأحرار):

يا غزة الأحرار***يا عِزة الأحرار

لا تخضعي للنار***فالنصر للأبرار

***

مهما بغت أحقاد***مهما أتى الأوغاد

لا تتركن جهاد***يا شعبنا المغوار

***

قد فاض فينا الكيل***هيا انجلي يا ليل

لم يجد معهم قول***فلندحر الأشرار

***

هل موتنا يا ناس***يحيي بكم إحساس

إنا لكم متراس***فليسمع الخوَّار

***

من دمنا ودموع***من آهة المفجوع

كنا لكم كدروع***تحمي من الأخطار[1]

...

يبدو أن الكاتب مهتم بإنشاء الموسيقى أكثر من غيرها، بل ومهتم بنظم الثنائيات والمحافظة على سيرها، لذا جاءت القافية مقيدة حتى يتخلص النص من القيود النحوية، وجاءت القصيدة على مجزوء الكامل مضمر التفعيلة، والكامل من البحور الخفيفة لتماثل تفعيلاته، فكيف لو جاء مجزوءًا، ثم كيف لو جاء الإضمار في تفعيلاته[2]، فالنطق بالمتحرك فالساكن أرحب للنفس من النطق بالمتحركات على التوالي، وقد خضع الكاتب للموسيقى عندما قيَّدَ كلمة (جهاد) في المقطوعة الثانية، لتتلاءم مع غنائية النص، ولو أطلقها لما اختل الوزن إذ تصبح التفعيلة الأخيرة في الشطر الأول (متفاعل)، وهي إحدى صور (متفاعلن) إذا أصابها القطع وهو حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله[3]، ويخضع الكاتب أيضا لمفرداته إذ تختل الموسيقى عنده في المقطوعة الثالثة عندما تباينت نغمة (قول) عما سبقها، فواو اللين ليست كالياء، من جهة الطبيعة اللفظية والصوتية وكذلك الموسيقية.

إن الشاعر قد وظَّف بنية التصريع بشكل واسع لينشئ موسيقى غنائية تضفي رونقًا عذبًا على النص الشعري، بغض النظر عن صوابه أو خطئه في اختياراته اللفظية والصوتية.

***

[1] لأجلك غزة، ٦١٩.

[2] الإضمار هو تسكين الثاني المتحرك، فـ(متَفاعلن) تصبح (متْفاعلن)، انظر: الميزان الجديد في علم العروض والقافية، ٣١.

[3] انظر: الميزان الجديد في علم العروض والقافية، ثريا محي الدين محمود شيخ العرب، دار وائل للنشر، عمان- الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤، ص٣٣.

(٣)

الترصيع

ومما له علاقة بما سبق ما يعرف بالترصيع، ومن الاسم يبين المقصود، إذ يوحي الاسم بالتزيين والزخرفة، ولا يبتعد المعنى في الشعر عن المفهوم العام لهذه الكلمة، فالترصيع عند صاحب الكليات[1] هو توازن الألفاظ مع توافق الأعجاز أو تقاربها، نحو "إِنَّ الْأَبْرَارَ لَفِي نَعِيمٍ*وَإِنَّ الْفُجَّارَ لَفِي جَحِيمٍ"[2]، أما الترصيع عند محمد عبد المطلب فيعتمد على طبيعة التوازن التي تتم من خلال الأوزان الصرفية، فيجتمع في الشعر التوافق بين الوزن العروضي والوزن الصرفي[3]، وبطبيعة الحال فإن التوازن الناتج عن التماثل من شأنه أن يزين الكلام، فهو يولد موسيقى تنبعث خفاء من داخل التركيب البنائي للأشطر الشعرية في الشعر العمودي، أو الأسطر الشعرية في شعر التفعيلة، وقد وظَّف الشعراء المعاصرون هذه البنية كوسيلة لإنتاج الإيقاع، ونلمس ذلك في قول محمد إبراهيم حمدان في قصيدة (غزة):

قبل بدء الكلمات

قبل فجر الصلوات

قبل أن يسقط وجه الشرق في

زيف الدعاوى

ويضيق البيت بالصمت الحرام[4]

...

فقد شكل توازن السطر الأول مع الثاني فنًا يعرف بالترصيع، إلا أنه وقع في الأسطر

[1] انظر: الكليات (معجم في المصطلحات والفروق اللغوية)، أيوب بن موسى الحسيني الكفوي (ت:١٠٩٤هـ)، تحقيق عدنان درويش ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة – بيروت، ط٢، ١٤١٩هـ – ١٩٩٨م، ٣١٢.

[2] سورة الانفطار، ٨٢/١٣، ١٤.

[3] انظر: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ٣٧٤.

[4] لأجلك غزة، ٤٢٧.

الأولى التي تحل محل شطري البيت الشعري في القصيدة العمودية، إذ جاء السطران الأولان على النحو التالي:

قبل بدء الكلمات

قبل فجر الصلوات

فاعلاتن فعلان

فاعلاتن فعلان

وقد صاحب هذا التوازنَ العروضي توازن صرفي، فكلمة (قبل) تقابل ذاتها في السطر الثاني، وكلمة (بدء) توازن كلمة (فجر)، و(الكلمات) تقارب (الصلوات)، ثم بعد التوازن العروضي والتوازن الصرفي يأتي التوازن الصوتي بين نهاية كل سطر، فكلاهما ينتهي بالتاء المقيدة، والنغم الموسيقي في الحقيقة ناتج عن مجموع هذه التوازنات، إذ يمكن للشاعر أن يزيد تفعيلة في السطر الأول ويبقى الشعر شعرًا إلا أن الموسيقى المنبعثة تتغير، والنغم الناتج عن تماثل مكونات النص يتبدل، إذ لا تماثل مع الزيادة في هيكل السطر الأول عن هيكل السطر الثاني، ولك أن تتصور اختلال ترنيم النص إذ زيدت تفعيلة في السطر الأول.

وإضافة إلى أنواع التوافق السابقة، فإن هناك توافقًا دلاليًا، إذ (بدء الكلمات) تحمل ذات معنى السبق الذي يمثله (فجر الصلوات) فبدء الكلمات أول الكلام كما أن فجر الصلوات أول الصلوات إلا أن الأول علاقة اجتماعية مع الناس والآخر علاقة روحية مع الخالق جل وعلا.

***

وقد تمتد بنية الترصيع في الشعر المعاصر إلى نهاية الجملة الشعرية لكون هذا الشعر يعتمد على الجملة الشعرية التي تمثل دفقة شعورية، ومنه قول بسام أبو شرخ في قصيدة (أنشودة غزة):

إن تكن بين بحرينِ

غزةُ

بحر الدماء وبحر الدمار

إن تكن بين ليلينِ

غزةُ

ليل الطغاة وليل الحصار

إن تكن بين قوسين

غزة

قوس الغزاة

وقوس الجوار[1]

ويمكن كتابة الجمل الشعرية كاملة على سطر واحد من خلال الأسطر السابقة، فتكــون على النحو التالي:

إن تكن بين بحرين غزة بحر الدماء وبحر الدمار

إن تكن بين ليلين غزة ليل الطغاة وليل الحصار

إن تكن بين قوسين غزة قوس الغزاة وقوس الجوار

وهي على التوالي:

فاعلن فاعلن فاعلن فعلن فاعلن فعلن فاعلان

فاعلن فاعلن فاعلن فعلن فاعلن فعلن فاعلان

فاعلن فاعلن فاعلن فعلن فاعلن فعلن فاعلان

وقد جاء هذا التوازن العروضي مصاحبا للتوازن الصرفي المتمثل في تماثل الأســطر

[1] لأجلك غزة، ٩٤.

في التكوين الصرفي على النحو التالي:

إن تكن بين (مكررة)

بحرين = ليلين = قوسين

غزة (مكررة)

بحر = ليل = قوس

الدمار ≅ الطغاة = الغزاة

الدمار ≅ الحصار = الجوار

وتمثل الأسطر الأولى دفقة دلالية واحدة إلا أن الشاعر لجأ إلى تقطيع الجملة الشعرية إلى أسطر لتلائم قدرة المتلقي على إمكانية مواصلة القراءة، فالجمل موقوتة بما يختزله المتلقي من نَفَسٍ، وعليه فإن الترصيع يمتد في الجملة الشعرية لا في السطر الشعري.

والنماذج التي اشتملت بنية الترصيع كثيرة إذ يميل إليها الشاعر لكونها بنية شديدة الفعالية من الناحية الموسيقية التي يهتم بها أغلب الشعراء المعاصرين اهتمامًا زائدًا، وكذا التصريع إذ قلَّ أن تجد نصًا شعريًا يستغني عنه، وفي الحقيقة لو استطاع المعاصرون أن يجدوا بديلا أفضل من التصريع لانصرفوا إليه، لكن التصريع استطاع أن يحافظ على قيمته كمولد للموسيقى دون منافس خاصة وأنه كثيرًا ما يرد في مقدمات النصوص الشعرية .

***

الجناس

ومما يرتبط بالموسيقى أيضًا ما يعرف بالجناس، والجناس علاقة تقوم بين الألفاظ تعتمد على اتحاد المباني كليًا أو جزئيًا مع اختلاف المعاني، والاتحاد الكلي للمباني يحقق جناسًا تامًا، والاتحاد الجزئي لها يحقق جناسًا ناقصًا، فإذا اتحدت المعاني والمباني فهو التكرار، وإذا اتحدت المعاني لا المباني فهو الترادف، والجناس بأنواعه يُوَلِّد نغمًا موسيقيًا داخليًا يشعر به المتلقي تلقائيًا لما يحوي من تأثير خفي.

إذًا فالجناس يعطي تماثلًا لفظيًا، والتماثل من طبيعته أن يولِّد الموسيقى، وهذه الموسيقى تنبعث من داخل تشكيل النص، أي من اللفظ، ومنه قول حسن سلامة في قصيدة (ليرحلوا):

تفرجوا..

فكل شيء عندنا مبهرجُ

وكل صمت..

كل صوت عندنا

ملونٌ.. مزججُ

لا تقربوا

لا تندبوا

من قمة لهوة تدحرجوا[١]

فقد اتحد لفظ (صمت) مع (صوت) اتحادًا جزئيًا في صوتي الصاد والتاء، بل وصوت الميم والواو اتحدا في المخرج، فكلاهما من الشفتين، وعلى الرغم من هذا الاتحاد إلا

---

١ لأجلك غزة، ١٤٤.

أن كل لفظ يمثل النقيض للآخر، فينعدم أحدهما مع وجود الآخر، فلا صوت مع الصمت، ولا صمت مع الصوت، فالدلالة لم تتوقف على الصوت فحسب، إنما شملت المعنى، إذ التعبير يتضمن الشمول، فالإنسان بين صمت وصوت، ولا يوجد بين بين.

أما عبد المولي البغدادي فيقول في قصيدة (غزة تحت النار):

يا شعوبًا ولدت موتى وشبت في القبور

حطِّمي القيد وثوري ثورة الحر الغيور

واقذفي في صدرنا العاري شواظًا من سعير

لنذوق النار والعار ونثأر

ونلاقي باحترام حتفنا أو نتحرر

ونعيد الشرف المنهار لا للقدس وحده

كلنا في الهم قدس

سيد يجلد عبده

ثائر يكسر قيده[1]

قد جاء التعبير في الأسطر السابقة ملائما لطبيعة الموقف الثائر الذي يتفاعل معه الشاعر فجاء موشحًا بالنداء التوبيخي، والأمر التحريضي، والتعليل التوضيحي والوصف، وتمثلت بينة الجناس في قوله (النار) و(العار)، إذ اتحد اللفظان في ثلثي الأصوات، والاتحاد الصوتي صاحبه تقارب دلالي، فإذا كانت النار تحرق الجسد فإن العار يلهب القلب، فكلاهما فيه صفة الحرق، وتتابعهما أنتج نغمًا إيقاعيًا حيويًا، فالألف هي حرف لإنشاء الموسيقى في الأساس، والراء المفخمة أضفت إلى موسيقى الألف الطويلة إيقاعًا يلائم ما يطلبه الشاعر بإلحاح، إذ يستثير الشاعر المتلقين ويحرضهم على الثورة .

[1] لأجلك غزة، ٣٣٠.

يقول محمد ياسين العشاب في قصيدة (لك النصر يا غزة):

فيا أرض الرباط لنا رباطٌ*بهذي الأرض أحيا الأرض رَغما**

...

قَضَيْنَا أن نَغَصَّ فلا حياةٌ*لمن ملأ الحياةَ أسًى وظلما[1]**

فالتماثل الصوتي في (الرباط) وفي (الحياة) مع اختلاف دلالة كل لفظ عن مثيله أنشا إيقاعًا صوتيًا، وقد اقترن لفظ (الرباط) بالأرض ليدل على فلسطين، وبذا يفترق عن لفظ (رباط) الذي يدل علي المرابطة في سبيل الله، ومثله لفظ (حياة) فهو يدل على العيش، أما لفظ (الحياة) فإنه بمعنى الدنيا أو العمر، وهذا التباين هو سر تقبُّل النفس للجناس إذا ما كانت الألفاظ المتباينة مفهومة للمتلقي، بل هو وراء اعتبار الجناس علاقة قائمة بين الألفاظ، فالألفاظ في الجناس متماثلة متباينة، متماثلة في المظهر، متباينة في الجوهر، إذ تماثل التماثل يعد تكرارًا كما سبق.

*****

[1] لأجلك غزة، ٤٩٥.

(٥)

وقد تنتج الموسيقى بتأثير حرفي، ففي اجتماع بعض الحروف مع بعضها توليد ذاتي للموسيقى، وفي تكرار حرف بعينه توليد موسيقي، وإن كان الحرف لا يعبر عن شيء إلا باقترانه بغيره إلا أنه يمكن أن يشكِّل نغمة موسيقية، حيث إن الموسيقى ترتبط باللفظ أكثر من ارتباطها بالمعنى، ألا ترى أنك تطرب بدندنات لا معنى لها، وكذا تطرب بقصيدة قد لا تفهم بعض ألفاظها، ومن النماذج على التأثير الموسيقي للحرف قول محمد نادر فرج:

أبكي وأهمس في صمت وتخنقني***مرارة الجرح تدمي قلبي العاني[1]

فقد انبعثت الموسيقى من الشطر الأول على مستويات، كل مستوى يلائم موضعه، فجاءت أغلب حروفه مهموسة تجري بخفة في النطق وفي السمع، لتشكل موسيقى خافتة مع الخفوت الموجود في معاني الشطر، ثم إن حروفه جاءت منفتحة، لأن الانفتاح أنسب للمواقف الضعيفة، وأكثر انسجامًا مع المشاعر المرهفة، إلا حرف الصاد في (صمت) فهي مطبقة، ويبدو واضحًا سببُ إطباقها، فالصمت حالة من الإطباق، إطباق على الإفصاح، عزوف عن البوح، لذا ناسب هذه الحالة صوت مطبق، وعليه فالصاد ملائمة صوتيًا ودلاليًا لهذا الموضع، ثم جاءت كلمة (أبكي) شديدة الحروف عدا الياء، والشدة هنا طبيعة، فالرجال لا يبكون إلا إذا اشتدت بهم الأحوال، فدموع الرجال غوالٍ، وهذه الشدة في سبب البكاء صاحبها ضعف في الموقف، فالبكاء حالة ضعف تنتاب الرجال نتيجة التعرض إلى موقف شديد عميق التأثير، لذا جاء حرف الياء رخوًا ضعيفًا جاريًا باستمرار بعد مجموعة حروف ينقطع معها الصوت لشدتها، ثم (أهمس) جاءت حروفها موزعة بين الهمس والجهر إلا أن الجهر تمثل في أصل واحد من أصولها وهو حرف (الميم) وفي حرف زائد وهو الهمزة، ولأن الهمس حالة ضعف فيها نوع من إرادة الستر والإخفاء كان لا بد أن تكون خافتة في تكوينها رقيقة في صفاتها، فجاءت مرققة الحروف ضعيفة الصفات، ثم الحرف (في) الذي جاء بمعنى الباء التي تفيد الإلصاق والملازمة، والحرف (في) المكوَّن من صوت الفاء الذي يعد أضعف الحروف، وصوت الياء المدي الذي هو من أوسع الأصوات أنسب

[1] لأجلك غزة، ٤٩٣.

من صوت الباء الانفجاري في هذا السياق، ثم (صمت) قد سبق الحديث عنها، وأخيرا أصوات (تخنقني) وقد جاءت أصولها مجهورة بانحباس النفس عند النطـق الموافـق لانحباس النفس في حالة الخنق عدا الخاء فهي مهموسة، ولعل هذه الأصوات تشـير إلى أن الخنق لا يعني حبس النفس بشكل كلي، إنما هو حبس جزئي بحيـث يسـتمر تسرُّبه لكن بشكل أقل من الوضع الطبيعي، ثم إن حروفها الأصول جمعت بين رخـاوة الخاء وتوسُّط النون وشدة القاف، وفى ذلك إشارة إلى الحالة التي يمر بها المخنوق، فالخنق في أوله خفيف ثم يتوسط تأثيره ثم يشتد، ثم إن أصواتها تميل إلى الإصـمات الذي هو ضد اللين عند إخراج الصوت فيما عدا النون فهي مذلقـة لينـة الخـروج، وجاءت النون وسط مصمتين كإشارة إلى أن المخنوق قد يجد لحظـة انتعـاش حـال اختناقه، لكن هذا الانتعاش إذا ما استمرت حالة الخنق يصير إلى ما هو أشد، فالقـاف اللاحقة أقوى من الخاء السابقة.

كذا فإن أصواتها الأصول مفخمة عدا النون، والخنق بطبيعته لا يعرف حدود الرقـة، وأصواته كذلك تحاصر الرقة من كل جانب، فالخاء والقاف مفخمتان، والنون مرققـة محصورة بينهما، ثم إن كل أصواتها الأصول والزائدة تتفق في صفة الانفتاح، وصفة الانفتاح تعني افتراق طرفي النطق، وهذا يشابه الخنق في أنه يؤول إلى افتراق الروح عن الجسد.

وليس للشاعر أن يختار تركيب أصوات اللفظ، إنما له أن ينتقي الألفاظ المتناسبة مـع بعضها، واللفظ كثيرًا ما تتوافق أصواته مع دلالته، فقد ورد عن الخليـل أنـه قـال: (كأنهم توهَّموا في صوت الجندب استطالة ومدًا، فقالوا: صَرّ، وتوهَّموا فـي صـوت البازي تقطيعًا، فقالوا: صرصر)[1]، فاللفظ وضع بأصوات تناسب دلالته، كالحرب أولها مهموس رخو، ووسطها بين الشدة والرخاوة، وآخرها انفجـاري، والسـلم أولهـا مهموس، ووسطها منحرف، وآخرها فيه التقاء الشفتين بقوة، وكلمة (الحمـد) حيـث إن صوت الحاء مهموس والميم والدال مجهوران وهذا يشير إلى أن الحمد يكون فـي السر قبل الجهر والعلن، ثم إن الحاء رخوة والميم متوسطة بـين الشـدة والرخـاوة والدال شديدة وهذا يشير إلى أن الحمد يجب أن يكون على كل حـال، علـى الرخـاء والتوسط والشدة، ثم إن كل حروفها مستقلة، وهذا يشير إلى أن كل وسائل الحمـد لا تبلغ درجة المحمود، لأن الحمد يعني الثناء دون مبالغة، فمهما قيل في المحمود فـإن

[1] الخصائص، ١٥٢/٢.

كل ما قيل يبقى أدنى مما يستحقه، ثم إن حروفها منفتحة، وهذا يشير إلى أن طرق الحمد مفتوحة غير محدودة، وهذا باب واسع وماتع يحتاج من يبحث فيه.

ويمكن القول: إن اللفظ يتضمن أصواتًا تلائم طبيعته، ويكمن نجاح الشاعر في قدرته على مؤالفة الألفاظ التي تتكون من أصوات تنسجم مع بعضها البعض دون تنافر، وقد جاء النص بألفاظ متناسقة الأصوات بحيث تخلو من التنافر والثقل، وحسن تنسيق الألفاظ يتولد عنه موسيقى تلقائية قَصَدَ الشاعر أو لم يقصد، والشاعر لا يخترع الأنغام، بل هي موجودة وما عليه إلا أن يؤلف بينها لإنتاج لوحة شعرية موسيقية في قمة الروعة، وعلى هذا الأساس يتفاوت الشعراء، إذ قوة اللفظ مع رداءة الموسيقى تسلخ الشعر عن غايته.

***

وتكرار الحرف يستخدم كوسيلة لإنتاج الموسيقى لأن التكرار بطبعه عنصر موسيقي لما فيه من التماثل، والحرف يكون حرفَ مبنى، ويكون حرفَ معنى، ومن النماذج على تكرار حرف المبنى قول محمد مقدادي في قصيده (لهم أسبابهم للموت):

إنا هنا

باقون كالشجر

لا قيد يأخذنا

يومًا إلى وهنٍ

لا موت يدفعنا

قسرًا... إلى سفرِ

سنظلُّ ما دامت

ترنو إلى وطنٍ،

عينا معذبةٍ

قامت على وجلٍ

من حملها النضرِ

لو جف ضرع الأرضِ،

ليس لنا

إلا دمٌ،

يناسب في خفرِ

يا أخت غزةَ

من بالنار منغمسٌ

هل يصطفي هربًا

من واهنِ الشررِ

* * *

لهم أسبابُهم

ولنا الطريقُ،

يقودنا نحو البدايةِ،

والنهايةِ،

لا تهون بنا العزيمةُ،

أو نهونْ

لكأننا جسرانِ للمنفى

لكأننا

نهرٌ من الأحزانِ

طهَّرنا

من الرجسِ المعاصرِ

أو أقانيم الوليمةِ،

والمجونْ[1]

قد تكرر حرف النون في كل أسطر النص بشكله الصريح أو على شكل تنوين، والنون بطبيعته غنائي لما يحمل من الغنة في تركيبه، والغنة ليست صفة له فحسب إنما هي جزء من وجوده، ومن المعروف أن الغنة صوت رقيق يخرج من الأنف، وتكرار النون ليس طارئًا فالنون من أحرف الذلاقة، وأحرف الذلاقة لا تفارق أي كلمة رباعية أو خماسية في العربية، بل اعتبر الجواليقي في المعرَّب أن الرباعي أو الخماسي إذا خلا أحدهما من أحرف الذلاقة فليس من كلام العرب، واستثنى (عسجد) معللًا بأن السين بصفيرها أشبهت النون بغنتها[2]، إذًا تكرار النون الذي هو من أحرف الذلاقة بشكل واسع ليس غريبًا، ويشكل هذا الحرف نغمًا موسيقيًا بخفته عند النطق إضافة إلى احتوائه على عنصر الغنة الموسيقي، وإن اختص النون بصوت غنائي متولد من الغنة الموجودة في تركيبه، فإن لكل حرف جرس موسيقي متولد من لفظه، فلا يخلو الصوت المنطوق من النغم، فمن الأصوات ما هو انفجاري، ومنها الجهوري، ومنها الغليظ والرقيق والرخو والمهموس، ولكل صوت موضعه المناسب له، ويمكن أن نلمس ذلك عند قراءتنا لنص عبد الرحمن عبد العزيز أقرع:

إذا زَلْزَلَت

تزلزلت الأرضُ

والبحرُ أيضا تزلزلَ

والشمسُ

---

[1] لأجلك غزة،٤٨٧، ٤٨٨.

[2] انظر: المعرَّب، موهوب بن أحمد الجواليقي، تحقيق ف. عبد الرحيم، دار القلم – دمشق، الطبعة الأولى، ١٤١٠هـ – ١٩٩٠مـ، ص١٠١.

والنجمُ

والكائناتُ

وكل الكواكبِ

ردَّدت اليومَ رعبًا

صدى الزلزلة

ولم تتزلزلُ بعدُ

قلوب العباد...[1]

فالزاي له نغم يناسب دلالة اللفظ الموضوع فيه هذا الصوت، فهو صوت مــرتخٍ فــي جهر، له صفير تهتز معه الأسنان كما الاهتزاز موجود في الزلزال، ثم إنـــه مســتفل منفتح ليوافق حالة الاستفال المصاحبة للكائنات أثناء الزلزلة وحالة الانفتاح التي قــد تحدث لمناطق الضعف في الأرض، ويجري الصوت مندفعًا عند نطق الزاي مصــحوبًا بالصفير، وهذا الجريان ينتج الموسيقى الخاصة بالصوت.

ومن النماذج على تكرار حرف المعنى قول عبد الرحمن العشماوي في قصيدة (نـــداء من قلب غزة):

شاشاتكم لم تزل تروي لكم***عن طفلة قتلت عن ظالم يثب

عن ألف طفل يتيم في مدامعه***متسائل أين منا الأم أين أب

عن ألف ألف قتيل في مصارعهم***أدلة لم يلامس قولها الكذب[2]

فقد كرر الشاعر حرف الجر (عن)، وحرف الجر يتولد نغمه من الأصوات المكونة له،

---

[1] لأجلك غزة، ٣٠٩ – ٣١٠.

[2] لأجلك غزة، ٢٩٢.

ومن عمله الجرَّ فيما بعده، فهو يوحِّد الأسماء التي تليه في كونهـا كلهـا مجـرورة، وكذلك من اختصاصه بالاسم، فكل ما يليه اسم، ومن تكراره، فالتكرار وسـيلة إنتـاج موسيقي..

***

وقد يتولد الإيقاع من الكلمة المفردة، وذلك إذا تآلفت أصواتها أو إذا تكـرَّر لفظهـا، ومن ذلك قول عبد الرحمن عبد العزيز أقرع في قصيدة: (لك الله يا غزة الشهداء):

هو الموت يخطف منا السجينَ

كما الساجنينَ

يدك السجونَ

فهيا افتحوا غرف العارِ[1]

فقد تكررت مادة (سجن) بعدة صور، حتى لو افترقت صور اللفظ فإن موسيقاه تبقـى حية في كل صورة، فالسين والجيم والنون في كل صورة تعطي الموسـيقى الطبيعيـة لها إضافة إلى تأثير الحروف المزيدة عليها، مثل دخول الياء على (السجين)، والياء هنا حركة طويلة تعمل على امتداد صدى الجيم وبالتالي امتداد نغمته، وزيادة الألـف بعد السين في (الساجنين) التي تعمل على امتداد الصوت في سعة لكونها تصدر مـن أوسع المخارج، وزيادة الواو في (السجون)، والواو كما الياء حركة طويلـة إلا أنهـا امتداد في ضمٍّ، والسجون بطبيعتها تضم الكثير، أما اليـاء فامتـداد فـي ضـيق لأن الشفتين ترجعان إلى الوراء فيتوقف إمدادهما للصـوت بالمسـاعدة، وبهـذا جـاءت الأصوات المتماثلة بدرجات موسيقية متفاوتة بين السعة والضيق والضم.

ومن النماذج على تولد الموسيقى من تكرار المفردة قول محمد مقدادي فـي قصـيدة

[1] لأجلك غزة، ٣٠٢.

(أقرؤك السلام):

يا سيدي

يا آخر المحاربينَ

والمقربينَ

والأخيارْ

يا آخر البروق

في ظلامنا

وآخر العروق

في جذوعنا

وآخر الأقمارْ

يا آخر العنقودِ

في كرومنا

وآخر الرعودِ

في غيومنا

وآخر البذارْ

يا آخر السيوفِ

والسقوفِ

والمنائرْ

يا آخر النخيلِ

والصهيلِ

والمنابرْ

يا آخر الجيادِ

والحصادِ

والبيادرْ

يا آخر المحاربينَ

من أين أبدأ السلام،

والتحية؟[1]

قد تعددت المعطوفات قبل أن تبلغ الجملة نهايتها، إذ يمكن كتابة الجملة كاملة على النحو الآتي:

يا سيدي يا آخر المحاربين من أين أبدأ السلام؟

وهذا الحشو في الحقيقة ليس لتوليد الموسيقى، إنما لتوسيع الدلالة، إذ هناك محاولة لإفهام الملتقي أن هذا السيد لا يضاهيه شيء في التخلف في كل شيء ومن كل الجوانب، إلا أن الموسيقى تولدت تلقائيًا كعنصر ملازم للصوت المنطوق، وكان التماثل الذي أوجدته كلمة (آخر) محافظًا على نغمة واحدة في كل الأسطر الشعرية، ففي كل سطر يمكن سماع ذات النغمة، ولأن هذه اللفظة جاءت في درج الكلام كان تأثيرها خافتًا، وهذا بخلاف مجيئها آخر السطر الشعري، فعلى الرغم من كثرة تكرارها إلا أنها نغمة غير بارزة بالقوة التي تصاحب القافية، ومهمتها هنا تمثلت في الحفاظ على موسيقى بداية الأسطر.

ومن ذلك أيضًا قول باسل بزراوي في قصيدة (سنعيش رغم الداء والأعداء):

ألا فلتأت إني هاهنا شعب من النيران للنيران ممتدٌ

[1] لأجلك غزة، ٤٨١ – ٤٨٢.

من الإعصار للإعصار للإعصار[1]

فتكرار الإعصار يعمل على توازن صعود نغمات السطر وهبوطها، فالصوت عبارة عن موجات، والموج له صعود وهبوط، قمة وقاع، وكلما انحدرت موجات الصوت عاودت الصعود إلى الارتفاع نفسه ثم الهبوط إلى مستوى القاع نفسه، ومن هذا التوازن في الصعود والهبوط تولد الإيقاع، بالإضافة إلى أن المفردة نفسها قادرة على توليد موسيقى خاصة، فعند نطقها يتوقف الصوت عند العين، والعين مجهورة في توسط، أي أن صوتها يستمر في الخروج بضعف، وبالتالي تستمر موسيقاها، ثم الصاد التي تمتاز بالصفير الذي يستمر تدفق الهواء معه، ثم الألف التي تعمل على امتداد الصوت في اتساع، ثم الراء المكسورة الرقيقة.

***

وقد تتولد الموسيقى من توازن هيكل المفردات، نحو قول محمد أحمد دركوشي في قصيدة (غزة وغانية وكافور):

دعني

أغني فالغِنَا عندي عقيدةْ

دعني

أصبّ النار في جام القصيدةْ

ووقودها دم غزةٍ

ودم السماء

دعني

أناقشها التي تدعي الشهيدةْ

ميسونُ، غاليةٌ، حميدةْ

---

[1] لأجلك غزة، ٩١.

...

ألحاظُ غانية لعوبْ

وشفوف راقصة وما تحت

الشفوفْ

وشهي أطعمة ترف لها

القلوبْ

وسُلافُ ساقيةٍ

تُحاكُ على ذراعيها

الحتوفْ

أشهى وأغلى

من غبار معارك التحريرِ

من عَرَق الجهادْ

ودم العبادْ

ومن الذين يعذَّبون ويُحرقونَ

ويُسلخونَ ويُذبحونَ

ويُقصونَ بلا ذُنوبْ

في غزةٍ مهوَى القُلوبْ

أختاه أيتها القتيلةْ

كافورُ قد باع الجنودْ

للذئب يذبحُهُم بأوهامِ الوعودْ[1]

قد وردت في النص السابق هياكل متماثلة لبعض المفردات، وهذا التماثل الهيكلي حقق توازنًا تركيبيًا أكسب النص نوعًا من الموسيقى، وبما أن الموسيقى لا تعطي اعتبارًا للمعنى بشكل رئيس فلا مشكلة في اختلاف مدلول هذه الهياكل بالنسبة لإنشاء الموسيقى، ونلحظ ذلك فيما يأتي:

عقيدة = قصيدة = شهيدة = حميدة

فالمفردات السابقة تتساوى صرفيا، حيث جاءت عل النحو الآتي:

فعيلة = فعيلة = فعيلة = فعيلة

وكأن المفردات عبارة عن قيم يمكن الوصول إليها عن طريق وزنها صرفيًا أو عروضيًا، تمامًا كاعتبارنا (س) قيمة مجهولة نصل إليها من خلال تعادلها مع غيرها، وعلى الرغم من أن (س) ليست صورة ما يعادلها، لكنها تماثل ما يعادلها في القيمة، ومن هذه الهياكل تشع الموسيقى تلقائيًا، ومثل ما سبق:

راقصة = ساقية

فاعلة = فاعلة

وكذلك:

أشهى = أغلى

أفعل = أفعل

وكذا:

الشفوف = القلوب = الحتوف = ذنوب = الجنود = الوعود

فعول = فغول = فعول = فعول = فعول = فعول

[1] لأجلك غزة، ٤١٤.

الجهاد = العباد

فعال = فعال

و لا يقتضي تماثلُ الهيكل تماثلَ الدلالة خاصة إذا اختلف نوع اللفظين، فمثلا (الجهاد) مصدر، و(العباد) جمع كثرة، ولا يوجد نقاط التقاء في غير الهيكل، ولا اعتبار لهذا التباين في توليد الموسيقى، أما إذا اتحد نوع اللفظين فيمكن أن يكون تماثلُ الدلالة نتيجةً لتماثل الهيكل، كقولنا: المصادر التي تكون على وزن (فَعَلان) من فعل ثلاثي تدل على تقلب واضطراب، مثل: غليان، فوران، طيران[1].

وكلما كانت الهياكل متقاربة مكانيًا كانت الموسيقى أبين وأكثر بروزًا، نحو قول الشاعر:

ويُحرقون ويُسلخون ويُذبحون ويُقصفون

يُفعلون ويُفعلون ويُفعلون ويُفعلون

***

وكما تتولد الموسيقى من المفردة فإنها تتولد كذلك من التركيب، نحو قول هلال الفارع في قصيدة (الحرب علي غزة):

هبَّت النارُ..

وما هبَّ رصاص، وصخب

هبت النارُ..

وفي غزة لحمي،

فأديروا تحت لحمي،

ما لديكُمْ من شُوَاظٍ، وحَطَبْ

[1] يمكن مراجعة كتاب (في التطبيق النحوي والصرفي)، عبده الراجحي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٣، ص٤٤٣.

هبَّت النارُ..

وما غنَّت بواريدُ الطربْ[1]

فالتركيب المكرر لا يبعث نغمته الطبيعة فحسب، بل يحافظ على استمرارها في مختلف أنحاء النص وذلك من خلال بينة التكرار، ثم إن هذا التركيب تمتد أصواته في باقي أجزاء النص، فالهاء ثم الباء فالتاء والنون، وهذا الانتشار عبارة عن حلقات وصل صوتي بين أجزاء النص، فكلما انتقلنا من سطر وجدنا الذي يليه يرتبط به من خلال رابط صوتي، وهذه العملية تستثير حسًا موسيقيًا لدى المتلقي دونما يشعر بكل الخطوات السابقة، والجمال الفني لا يخضع لقوانين علمية، إنما هو خاضع للإحساس فحسب.

***

ومما يلفت الانتباه ورود بعض النصوص التي مزجت بين موسيقى الشرق وموسيقى الغرب، وفي الحقيقة لم يكن ذلك المزج إلا نشازًا إيقاعيًا، إذ السلم الموسيقي الشرقي يختلف جدًا عن الغربي، والمزج بينهما يعدُّ خروجًا عن المألوف، والخروج عن المألوف قد يكون إبداعًا لو كان أفضل من المألوف، ويظهر ذلك في قول خضر محمد أبو جحجوح:

آفي يمسك جوَّالًا مبتلًا كان يخبئه في جيب السروال

آلو darling

آني أوهبتخ راحابْ

I love you darling

وأحبك أكثر يوم تحنيني بدم الزئبق والنرجس..

---

[1] لأجلك غزة، ٥٦٠.

وتطوق غني بقلادة مريم

ووشاح سعادْ[1]

والشاعر لا يعجز أن يقول (أحبك عزيزتي) بدلًا من (I love you darling)، إلا أنه حاول الإبداع، فجاءت نتيجة الإبداع عكسية، فهو إبداع للوراء، إذ المسافة الزمنية في الصوت العربي لا تشبه ألبته المسافة الزمنية في الصوت الغربي، ومن هنا وجد ربع التون في الموسيقى الشرقية، أما الموسيقى الغربية فتتوقف حدودها عند نصف التون، والتون كما هو معروف عند الموسيقيين هو المسافة بين درجتين موسيقيتين، ولو حاولنا تقريب الأصوات الغربية إلى العربية فإننا سنواجه عقبات، منها مثلًا أن (d) صوت مغلظ عند الإنجليز وعند العرب مرقق، والألف تتبع ما قبلها، لذا فهي مغلظة كذلك، والألف بعد الدال عند العرب مرققه، ثم يلتقي ساكنان (a) + (r)، وهذا ممتنع عند العرب، وإن وُجِدَ وقع ما يعرف بالمد اللازم، والمد هذا لا يعتدُّ به عند الإنجليز، ثم حرف (g) غير موجود عند العرب، وحرف (i) صوت خارج عن نطقهم، ثم (L) في (Love) مغلظة بعكس اللام عند العرب فهي مرققة إلا في حالات محدودة في بعض اللهجات، ثم إن الحرف (o) المفخم يعد حرفًا ناسفًا ولا يوجد في اللغة العربية، إن ما في العربية هو (اُو) و(اَو) وكلاهما مرقق، والحرف الناسف هو حرف ينسف الصوت الذي بعده، فعند لفظ كلمة (wolk) فإنها تلفظ دون الصوت (l) هكذا (wook)، لأن حرف (o) يقوم بنسفه، ذكر ذلك سعيد الشربيني الدكتور المتخصص في علم الأصوات وعلم اللغة الكوني الحديث في جامعة لندن في محاضرة له وذكر كذلك أن وجود هذا الصوت في اللغة دليل على أن اللغة معرضة للانهيار، وأن اللغة العربية تخلو من الأصوات الناسفة حيث إنها مرتبة ترتيبًا يجعل كل صوت يحافظ على الصوت الذي يليه، لذا فهي لغة متماسكة، ثم إن حرف (v) الشديد يختلف عن صوت الفاء الضعيف عند العرب، فصوت (v) يجمع بين صوت الفاء والباء، وعلى هذا الأساس لا يوجد نقاط التقاء، فالسيمفونية الموسيقية للنص يختل توازنها باختلال الطبيعة الصوتية لعناصرها التي ترفض الانسجام أبدًا، وإضافة إلى ما سبق أن أهل العربية تنازعوا في تعميم الفصيحة في الكتابة الأدبية، والعامية لا تخرج عن دائرة العربية، فكيف لو كان الأمر يتعلق بالخروج عن العربية في كتابة الأدب العربي؟

[1] لأجلك غزة، ١٦٦.

وعليه فإن استخدام الحرف الأعجمي بالمعنى الأعجمي في كتابة النص العربي غيـــر مبرر.

*****

الإيقاع الخارجي

ينبعث الإيقاع الخارجي من الوزن والقافية التي تعدُّ أبرز معلَم موسيقي في النص، لأنها تحمل دلالة موسيقية مباشرة تبعث المتعة لدى المتلقي، وهذا النوع سهل الملاحظة بعكس الداخلي الذي يحتاج إلى وعي فني لإدراكه.

(١)

الوزن

هو موسيقى تتولد من الصوت المنطوق على أساس نظام التفعيلات، إذًا فالوزن هيكل يقوم عليه النص، وهذا الهيكل عبارة عن مجموعة من التفعيلات، ومجموعة التفعيلات هذه تشكل ما يعرف بالبحر الشعري الذي يعدُّ المقياس التوازني للتفعيلات، ويرى أحمد مطلوب أن الشعر تنتفي عنه صفة الشعرية إن خلا من الإنشاد، وأن لا إنشاد دون وزن[١]، ويعتقد كذلك أن الشعر إذا عرِّي من الوزن فتستحيل تسميته شعرًا مهما حفل بالصور الشعرية والموسيقى الداخلية[٢].

ويرتبط وزن القصيدة بموضوعها، إذ يرى البعض أن النقاد اتفقوا على أن البحور الثنائية أو المشطورة أكثر ملاءمة للموضوعات المتحركة تحركًا سريعًا، كالمواقف الحماسية في الأهازيج والأناشيد، بينما تناسب البحور الرباعية الموسيقى التصويرية الهادئة في الموضوعات الجادة التي تكون أقرب إلى العمق الفكري والعاطفي، والبحور الثلاثية تناسب الموضوعات العامة من غزل ووصف للطبيعة[٣]، ويرى آخرون أن القصيدة التي تتخذ المحاججة ومناقشة الأفكار والرد عليها تلتزم الأوزان الطويلة، والأوزان الطويلة نفسها تتباين فيما بينها في اختيار الوزن المناسب

[١] انظر: دراسات بلاغية ونقدية، أحمد مطلوب، دار الرشيد للنشر – العراق، د.ت، ٢٩٤.

[٢] انظر: دراسات بلاغية ونقدية، ٢٤٥.

[٣] راجع: تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق، ٥٥، ٥٦.

للموضوع الواحد، وأنه من أسباب إخفاق الموضوع سوء اختيار الوزن الذي يؤثر على الإيقاع العام له[1].

وأغلب النصوص التي وردت في حرب الفرقان جاءت على البحر الكامل، وهذا البحر يجعل الكاتب في سعة نوعًا ما بقدرة تفعيلاته على الظهور بصور متعددة، ونسبة القصائد المنظومة على هذا البحر تقريبًا خمس وأربعون في المائة، ثم يليه البسيط ونسبته عشرون في المائة، ثم يليه الوافر ونسبته عَشَر درجات في المائة، ثم بعد ذلك تتراوح البحور الأخرى بين الأربع في المائة والنصف في المائة، ومن تلك البحور: المتقارب، والطويل، والرمل، والمتدارك، والسريع، والخفيف.

وما سبق يخص القصيدة العمودية أما قصيدة التفعيلة فإنها تخرج عن حدود البحر الشعري لتنطلق حرة، لكن هذه الحرية ليست مطلقة، إنما يقيدها الوزن الذي اقتصر على التفعيلة المفردة لا البحر، فإن أخذ الشاعر بالتفعيلة فله أن ينطلق كيفما شاء، فليبحر في اللغة وليصنع لوحة موسيقية ذات مغزى أو دون مغزى على رأي البعض ممن يجعل غاية النص الفن فقط.

ويمكن للشاعر أن يُدَوِّرَ الأسطر كما يُدَوَّرَ البيت في القصيدة العمودية، نحو قول شعبان سليم في قصيدة (كل شهيد وأنتِ الفخار):

سلامٌ عليكِ

ومنكِ السلامُ

وأنت تموتينَ شامخةً

في الظلامْ[2]

ويوزن النص السابق على النحو الآتي:

فعولن فعولُ

---

[1] انظر: في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات، فائق مصطفى – عبد الرضا علي، مديرية دار الكتب – الموصل، ط١، ١٩٨٩، ٤٢.

[2] لأجلك غزة، ٢٣٣.

فعولن فعولُ

فعولُ فعولن فعولُ فعو

لن فعوْلْ

فقد استخدم الشاعر تفعيلة (فعولن) لتشكيل الهيكل الذي يقوم عليه النص، وهذه التفعيلة لا تبعث الموسيقى من ذاتها، أي لا شأن لأصواتها في توليد الموسيقى، إنما تنبعث الموسيقى من النظام الذي تفرضه على النص الشعري، فالنظام كفيل أن يبعث الراحة في النفس، ألا تشعر بالراحة والسرور إذا ما رأيتَ طابور المدرسة منظمًا، كذا المتلقي يشعر بالراحة التي يسببها انتظام النص دون أن يدرك ذلك، فمفعولُ التفعيلات خفيٌّ كالريح التي نشعر بها ولا نراها..

يقول فاروق جويدة في قصيدة (شهداؤنا):

شهداؤنا بين المقابر يهمسون

والله إنا قادمون

في الأرض ترتفع الأيادي

تنبت الأصوات في صمت السكون..

والله إنا راجعون[1]

وهي في ميزان العروض:

متَفاعلن متْفاعلن متفاعلان

---

[1] لأجلك غزة، ٣٧٣.

مُتْفاعلن مُتْفاعلان

مُتْفاعلن مُتَفاعلن مُتْـــ

ـــــــفاعلن مُتْفاعلن مُتْفاعلان

مُتْفاعلن مُتْفاعلان

(٢)

القافية

تعد القافية ذات تأثير موسيقي بارز في القصيدة، لأنها تشكل نهاية الأبيات أو الأسطر الشعرية، وهذه النهاية تشكل صدًى مترددًا في ذهن المتلقي، وتكــون القافيــة بيِّنــة التأثير الموسيقي إذا اتحدت في كامل الأبيات أو الأسطر الشعرية، ويقلُّ هذا التأثير إذا ما تعددت، لأن التماثل بطبيعته يولد الموسيقى بشكل تلقائي، ويمكن أن نحدد القافيــة على حسب قول الخليل بن أحمد بأنها "ما بين آخر حرف من البيت إلــى أول ســاكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن"[١]، وعليه فقد اعتمد الخليل على موسيقى الصــوت لا على معناه، إذ قد تكون القافية كلمة أو أقل أو أكثر، فلا اعتبار للمعنى في الإيقــاع، إذًا القافية موضوعة بالأساس لتوليد الموسيقى، وقد اهتم القدماء بها كثيرًا، وتجــاوز قيودها المعاصرون.

والخروج عن القافية ليس بأفضل من الالتزام بهــا، لأن تجاوزهــا لــم يــأتِ ببــديل موسيقي، إنما كان هذا التجاوز نتيجة الضنى الذي قد يجده الشاعر في التنقيب عــن القوافي المتماثلة في المعاجم نظرًا لفقره اللغوي، إضافة إلى امتناع استخدام العاميــة التي اعتاد عليها المعاصرون لغةً شعريةً، وبما أن الشاعر يتحــدث بلســان الواقــع، والواقع عبارة عن أصوات عامية، والعامية مرفوضة في الشعر، إذًا فكتابــة الشــعر بالفصيحة ليس سهلًا إذا ما حاول الشاعر الكتابة بفصيحة القدماء، لذا فتجاوزُ القيود الشعرية القديمة نتيجةٌ طبيعيةٌ، لأن القدماء كتبوا الشعر بلسانهم العملــي الحيــاتي، ونحن نكتب الشعر بلسانهم لا بلساننا، وهذا الأمر سَبَبُ تباينِ وجهــات النظــر فــي السماح بالعامية والخروج عن القافية، بل وصل الأمر إلى التساهل في الــوزن عنــد البعض، وظهور فنون جديدة تخلط الشعر بالنثر، وربما لو أتيحت فرصــة للشــعراء للكتابة بالعامية لوجدنا نماذج كثيرة تلتزم بالقافية الموحدة، لأن التخلي عنها أدنى من التمسك بها.

[١] راجع: كتاب القوافي، أبو الحسن الأخفش، تحقيق: عزة حسن، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، دمشق، ١٣٩٠هـ – ١٩٧٠مـ، ص٦.

وعندما ضحَّى الشعر المعاصر بالشكل التقليدي للقصيدة العربية فقد عنصرًا صوتيًا أكيدًا، وهو القافية، لذا فقد ذهب جزء كبير من الموسيقى الخارجية، ونتيجة ذلك برزت عدة ظواهر شعرية لتعوض فقدان ذلك العنصر الموسيقي، حيث إن هذه الظواهر من شأنها أن تنشئ موسيقى داخلية تملأ الفراغ الكبير الذي سببته القافية الموحدة، من هذه الظواهر مثلًا التكرار والتماثل وغيرهما..

وللقافية أقسام قد أكثر النقاد والعروضيون من ذكرها، وذكر أبو الحسن الأخفش في كتاب القوافي أن القوافي تكون أحد أنواع خمسة: المتكاوسة، المتراكبة، المتداركة، المتواترة، المترادفة.

فالمتكاوسة قافية توالت فيها أربعة متحركات بين ساكنين، نحو: (فَعِلَتُنْ فَعِلَتُنْ).

والمتراكبة قافية توالت فيها ثلاثة متحركات بين ساكنين، نحو: (مفَاْعَلَتُنْ، فَعِلُنْ فَعِلُنْ).

والمتداركة قافية توالى فيها متحركان بين ساكنين، نحو: (متفاعلن، مستفعلن، فاعلن).

والمتواترة قافية فيها متحرك بين ساكنين، نحو: (مفاعيلن، فاعلاتن، فعولن).

والمترادفة قافية اجتمع في آخرها ساكنان، نحو: (متفاعلاْنْ، فاعلاْنْ، مستفعلاْنْ، فعوْلْ)[1].

وهذه الأنواع إما أن تكون مطلقة أو مقيدة، والإطلاق أن تنتهي القافية بمتحرك، أما التقييد فهو أن تنتهي بساكن، ويمكننا أن ندرس موسيقى القافية لا نوعها، خاصة وأن النصوص الشعرية التي بين أيادينا خليط من الشعر العمودي والشعر المعاصر، والأنواع السابقة للقافية تخص الشعر العمودي فقط، إذ المعاصر تجاوز كل هذه القيود وانطلق حرًّا مما يسمي بالقافية بمفهومها القديم، إذ يحددها بعض المعاصرين بانتهاء الدفقة الشعورية، فالكلمة التي تنتهي عندها الدفقة الشعورية تكون نقطة الارتكاز أو القافية، وعليه فلا تتطلب القافية في الشعر الحر الالتزام بحرف الروي، بل تتطلب

---

[1] راجع: كتاب القوافي، ٨، ٩.

انتهاء الدفقة الشعورية، وفي ذلك موسيقية جديدة ناتجة عن الإحساس، وكأن القافية بذلك أصبحت جزءًا من الموسيقى الداخلية في القصيدة لارتباطها بالشعور[1].

وترتكز القافية في الشعر العمودي على حرف الروي، وهو آخر حرف صحيح في البيت الشعري، منه تنبثق موسيقى القافية، وحرف الروي يلتزم في جميع أبيات القصيدة عند القدماء، ومع مرور الزمن بدأ الشعراء يتساهلون فيه، فظهرت قصائد لا تلتزم الروي بشكل كلي، كالرباعيات، والخماسيات، والموشحات، حتى وصل الأمر إلى اعتباره ركنًا غير رئيس في إنشاء الشعر، يقول محمد منذر لطفي في قصيدة (مع الإجلال والإكبار):

لا تكثري اللوم ومرَّ العتاب***فاليوم يا غزة فصلُ الخطابْ

فشمسُ تموزَ وأنوارُها***قد مزَّقت بالأمس أعتى حجابْ

يا أمتي هذا ثرى غزة***يدعوكِ للساحِ فكوني الجوابْ[2]

على الرغم من أن الباء رقيقة إلا أنها تجمع بين الجهر والشدة، وهذا الاجتماع جعلها انفجارية، وسكونها جعل الاضطراب فيها بيِّنًا، وهذه الموسيقى المضطربة تناسب موقف الحساب الذي يتحدث عنه الشاعر، إذ من طبيعة المحاسبة أن يصاحبها القلق والاضطراب، وهذا تمامًا ما يوفره صوت الباء، وهذا الحرف يشكل مركز القافية المعروف بالروي، وقد جاءت القافية مقيدة لسكون الباء، ومترادفة إذ اجتمع في آخرها ساكنان، على النحو الآتي: (طاب، جاب، واب)، وقد التزم الشاعر وحدة القافية في كل أبيات القصيدة، ومن خلال هذا الالتزام حافظ على نغمة نهائية موحدة، هذه النغمة تبرمج المتلقي على موسيقى البيت أولًا، وعلى نهايته ثانيًا، فمن شأن القافية إذا تعددت أن تمنع المتلقي من الانسجام مع ترانيم الأبيات.

[1] انظر: قضايا النقد الحديث، محمد صايل حمدان، دار الأمل للنشر والتوزيع – اربد (الأردن)، ط١، ١٩٩١، ٤٠، ٤١.

[2] لأجلك غزة، ٤٩٣.

ومن النماذج التي جاءت بقافية مطلقة قصيدة حامد بن عبد الله العلـــي (إلـــي جنـــود القسام البواسل):

من رام في ظل الجهاد مكارما***فهنا تشاد صروحها وتقامُ

أو رام إقدام الليوث فهاهنا***خير الجنود يخافها الضرغامُ[1]

قد التزام الشاعر حرف الروي في كلِّ أبيات القصيدة، وحرف الميم فيه حزم مع لـــين، حزم يمثله تطابق الشفتين عند نطقه، مع لين يمثله السماح للهــواء بـــالخروج مـــن الأنف أثناء نطقه كذلك، وهذه الحالة توافق ما عليه الممدوح في الأبيات، فهم أشـــداء رحماء، والالتزام بالروي يشير إلى أن الحزم مع اللين مطلوبان دائما، وقـــد جـــاءت القافية (قامو، غامو) مطلقة متواترة، إذ وقع بين آخر ساكنين متحرك واحد، وهـــي كذلك مردوفة، ومما زاد في موسيقاها أن حرف الردف هو الألف، والألف حرف غني بالموسيقى، فهو يشكل نغمًا واسعًا ممتدًا دون الاستعانة بغيره.

***

وقد يتخلص بعض الشعراء من حكم القافية الموحدة فيلجؤون إلى تعدد القوافي، من ذلك ما جاء على شكل مقطوعات مجموعة إلى بعضها، كل مقطوعة لها قافيتها، نحـــو قول لَوَاسِعِ السقاف في قصيدة (متى تغضب؟):

ضميرك أيها العربي مات***وفي عينيك كل الخزي بات

وبت تخاف أن تحيا عزيزًا***وفوق ثراك أن تتلو الصلاة

تخاف الغرب أن يصفوك يومًا***جهاديًا! فتمنعك الهبات

* * * *

[1] لأجلك غزة، ١٢٢.

ألا تخجل! وأرضك في يديهم***يدوس عفافها أحفاد قردِ

ألا تخجل! وأنت ترى يديهم***على خد النساء وكل خدِ

ألا تخجل! وعرضك بات وقفًا***ومرهونًا على غضب بجدِّ

* * * *

متى تخجل، وغزة قد أتاها***حمام الموت من بر وجوِّي

صراخ الطفل لا يلقى سماعًا***وصوت الحرب في الدنيا يدوي

وقالوا أنت لا تقوى لشيءٍ!***ولا حُزنًا بقلبك أنت تنوي[1]

وتغاير موسيقى نهاية المقطوعات يقطع انسجام المتلقي إلا أنه يستثير ذهنه، فالموسيقى بعد كل مقطوعة تنحدر بشكل انكساري، ومن طبيعة الانحدار الانكساريّ أن تنفعل معه جميع قوى البدن، وتَغَيُّرُ الموسيقى فجأة من شأنه أن يلفت انتباه المتلقي، لأن الانسجام الموسيقي الذي تأقلم عليه الذهن يتوقف دون مقدمات، وهذا يستدعي انسجامًا جديدًا يتطلب تركيزًا جديدًا.

***

ويرتبط بما سبق بعض القصائد التي هي عبارة عن ثنائيات، وكل ثنائية تتكون من ثلاثة أشطر متحدة القافية، والشطر الأخير يتحد مع قافية الشطر الأخير في الثنائية التالية، نحو قول شيماء الحداد في قصيدة (يا غزة الأحرار):

أطفالنا الأشبالْ***وشبابنا الأبطالْ

قاموا لخوض قتالْ***بالعزم والإصرارْ

* * * *

[1] لأجلك غزة، ٣٣٢.

قد قاوموا الأعداءْ*ومضوا بركب إباءْ**

حقًّا مشوا ومضاءْ*تكبيرهم مهدارْ**

*** * * ***

في الحرب هم فرسانْ*لا خوف بعد الآنْ**

فلتطردي الأحزانْ*يا غزة الأحرارْ**

وهذه الأبيات تتدفَّقُ موسيقى، وإن كان التكلُّف واضحًا، تدفُّقًا من الداخل والخارج، لما فيها من التوازن والتماثل، وتعدد القوافي بطبيعته يعمل على تعدد الأنغام، فمع كل بيتين نغم جيد، وإدراك هذه الأنغام يستثير المتلقي، لأن كل قافية جديدة تعد علامة تنبيه لمغايرتها ما يسبقها، ثم إن عودة القافية إلى الاتحاد تلفت انتباه المتلقي كذلك إلى نوعية هذه القصيدة، وتبث فيه الإحساس بطبيعتها.

****

وما سبق يخص القافية في الشعر العمودي، أما شعر التفعيلة فلا يبالي كثيرًا بوجود القافية، إلا أن وجودها يحقق موسيقى مرغوبة بلا شك، ومن النماذج التي انتهت بما يشبه القافية في الشعر العمودي قول فاروق جويدة في قصيدة (شهداؤنا):

شهداؤنا بين المقابر يهمسون

والله إنا قادمون

في الأرض ترتفع الأيادي

تنبت الأصوات في صمت السكون..

والله إنا راجعون[1]

إذ تنتهي الجملة الشعرية الأولى عند (قادمون) لتتحد مع نهاية الجملة الشعرية الثانية (راجعون)، وهذا الاتحاد أشبه باتحاد القوافي في الشعر العمودي، وإذا وقع التشـــابه التكويني فإنه كنتيجة طبيعية سيقع التشـــابه الموســيقي، فاتحـــاد النهـــايتين وحَّـــدَ الموسيقى، وقد أدَّى هذا إلى إحداث تناغمٍ في أجزاء النص الشعري.

***

ومن النماذج التي تجاوزت عقدة القافية قصيدة محمد عيسى اليوسف (إلى غزة):

جراحُ الحق في غزةْ

تتوِّج هامَنا عزةْ

ملاحمُنا بها تبدا

صمودُ الجرحِ.. نزْفُ الجرحِ

في الأبطالِ.. في الأطفالِ.. في الشرفاتِ.. في الطرقاتِ

في الأحجارِ.. في الأشجار والأزهارِ

يروي فصلَ مأساتي

يزيد صمودَنا وقدًا

ويُلهب نخوةَ الشرفاء في الدنيا

شراكُ نعالهم أعلى

[1] لأجلك غزة، ٣٧٣.

من الهامات طأطأها لقاع الذل خذلانُ

ذوي القربى!![1]

وإن كان الشاعر قد أغفل القافية، إلا أنه استعان بمولِّدات أخرى للموسيقى، فاعتمد علي الأصوات المتماثلة، والتراكيب المتوازنة، والحروف المكررة، وعدم الاعتماد على قافية موحدة يتيح للشاعر فرصة التكلم بما شاء إلى أن تنفد أحاسيسه، وكذا تريح المتلقي من وجوب السكت على موضع بعينه.

*****

[1] لأجلك غزة، ٤٧٦.

وأخيراً...

يمكننا بعد هذا البحث أن ندرك أن دراسة النص الشعري تأخذ عدة أبعاد، هذه الأبعاد تشكل العناصر المكونة للنص حيث لا يوجد نص بغيرها، وهي أحد ثلاثة أمور: البعد الأول يتعلق باللغة الشعرية، وجاء فيه التباين والعلاقة الأطراف المتباينة، والتماثل وأشكاله، والتكرار وأنواعه، والتضاد وصوره، والالتفات وأقسامه، أما الثاني فيرتبط بالصورة الشعرية، وجاء فيه الحديث عن المجاز وأشكاله في اللغة، وعن دلالات التشكيلات الحسية في النصوص الشعرية، وعن الرمزية واستخدامها اللغوي، والثالث يرتبط بالموسيقى الشعرية، وجاء فيه الإيقاع الداخلي ومكوناته: (السجع، والتصريع، والترصيع، والجناس)، والإيقاع الخارجي وعناصره: (الوزن والقافية)، والبعد الأول يشكل الثاني والثاني مع الأول يشكلان الثالث، والثالث مع الأول والثاني يشكلون النص الشعري المتكامل، وهذه الأبعاد توجد في كل نص والتفاوت ليس في إيجادها إنما في القدرة على تشكيلها التشكيل الذي يستطيع الكاتب من خلاله أن يكوِّن نصًا قادرًا على التأثير في المتلقي، وقد حاولت في الدراسة السابقة أن أصل إلى الأسباب التي تجعل الشاعر يختار ألفاظًا وصورًا وأساليب ويعزل أخرى، لأن الكتابة الأدبية قائمة على العزل والاختيار، ومن خلال الدراسة السابقة يمكن التنبيه على أمور، هي: يجب على من يريد أن يحلل النص ألا ينظر إلى سطحه المتموج بل عليه أن يغوص إلى أعماق النص ليصل إلى الكنوز الدلالية التي يمتلكها، ولا يمكن إدراك الجمال اللغوي للنص إذا لم يصل الناقد إلى الدلالة التي وضع النص من أجلها، والنص الذي يحتمل أكثر من دلالة يمتلك أكثر من سر، والنص الذي يأتي على غير المتوقع يمتلك كنزًا جماليًا مميَّزًا، والوصول إلى الدلالات المقصودة أو إلى الاحتمالات الدلالية أو إلى الدلالة غير المتوقعة للنص لا يستطيعه إلا من ينعم نظره في النص، ويعمل فكره في عباراته..

والحمد لله رب العالمين..

والصلاة والسلام على خاتم المرسلين..

المراجـــــــع

١. إحراز السعد بإنجاز الوعد بمسائل أما بعد (مخطوط)، إسماعيل بن غنيم الجوهري.
٢. أصوات النص الشعري، يوسف حسن نوفل، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان – مصر، ط١، ١٩٩٥م.
٣. الأعمال الشعرية الكاملة (إبراهيم طوقان)، إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، ط٢، ١٩٩٣م.
٤. الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، تحقيق: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان، ط١ ٢٠٠٢م – ١٤٢٤هـ.
٥. بناء الأسلوب في شعر الحداثة، محمد عبد المطلب، دار المعارف – القاهرة، ط٢، ١٩٩٥.
٦. البلاغة العربية (أسسها وعلومها وفنونها)، عبد الرحمن حبنَّكه الميداني، دار القلم – دمشق، الدار الشامية – بيروت، ط١، ١٤١٢هـ – ١٩٩٦م.
٧. تاج العروس من جواهر القاموس، محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تحقيق عبد المجيد قطامش، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط١، ١٤٢٢هـ – ٢٠٠١م.
٨. تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي – بيروت، ط٣، ١٩٩٢م.
٩. تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق، محمد عبد الغني المصري – محمد محمد الباكير البرازي، الوراق للنشر والتوزيع – الأردن، ط١، ٢٠٠٢.
١٠. التدريب والتدريس الإبداعي، طارق سويدان، د.ت.
١١. ترويض النص – دراسة للتحليل النصي في الأدب المعاصر (إجراءات ومنهجيات)، حاتم الصكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب – مصر، ١٩٩٨.
١٢. التعريفات، علي بن محمد الشريف الجرجاني، مكتبة لبنان – بيروت، طبعة جديدة ١٩٨٥.
١٣. الحرب على غزة، حاتم أبو زايدة، مركز أبحاث المستقبل – غزة.
١٤. الخصائص،عثمان بن جني، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية.
١٥. دراسات بلاغية ونقدية، أحمد مطلوب، دار الرشيد للنشر – العراق، د.ت.

١٦. دراسات في الشعر الفلسطيني المقاوم، عبد الخالق العف، رابطة الكتاب والأدباء الفلسطينيين- غزة.

١٧. دراسات في النقد، أحمد كمال زكي، دار الأندلس، ط٢، ١٩٨٠.

١٨. ديوان امرئ القيس، شرح عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة - بيروت، ط٢، ١٤٢٥هـ - ٢٠٠٤م.

١٩. السيرة النبوية لابن هشام، تحقيق مصطفى السقا وآخرون، د.ت.

٢٠. العبارة، أبو نصر الفارابي، تحقيق الدكتور محمد سليم سالم، مطبعة دار الكتب - مصر، ١٩٧٦.

٢١. العدوان على غزة (حرب الفرقان٢٠٠٨ - ٢٠٠٩)، مجموعة من المؤلفين، مركز رؤى للدراسات والأبحاث - غزة - فلسطين، الطبعة الأولى، ١٤٣١هـ /٢٠١٠م.

٢٢. علم الدلالة (الفصلان التاسع والعاشر من كتاب مقدمة في علم اللغة النظري)، جون لاينز، ترجمة:مجيد عبد الحليم الماشطة وآخرين، كلية الآداب - جامعة البصرة،١٩٨٠.

٢٣. علم الدلالة، منقور عبد الجليل، اتحاد الكتاب والأدباء، دمشق، ٢٠٠١.

٢٤. علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، هادي نهر، دار الأمل للنشر والتوزيع - الأردن، ط١، ١٤٢٧هـ - ٢٠٠٧م.

٢٥. علم الدلالة العربية بين النظرية والتطبيق، فايز الداية، دار الفكر- دمشق، ط الثانية، ١٤١٧هـ - ١٩٩٦م.

٢٦. العمدة في محاسن الشعر، الحسن بن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل - بيروت، د.ت.

٢٧. في التطبيق النحوي والصرفي، عبده الراجحي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٣.

٢٨. في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات، فائق مصطفى - عبد الرضا علي، مديرية دار الكتب - الموصل، ط١، ١٩٨٩.

٢٩. القصيدة والنص المضاد، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي - بيروت، ط١ ١٩٩٤.

٣٠. قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، منشورات مكتبة النهضة (د.م)، ط٣، ١٩٦٧.

٣١. قضايا النقد الحديث، محمد صايل حمدان، دار الأمل للنشر والتوزيع - اربد (الأردن)، ط١، ١٩٩١.

٣٢. كتاب البديع، ابن المعتز، تعليق إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة – بيروت، ط٣ ١٤٠٢هـ-١٩٨٢مـ.

٣٣. كتاب القوافي، أبو الحسن الأخفش، تحقيق: عزة حسن، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، دمشق، ١٣٩٠هـ – ١٩٧٠مـ.

٣٤. الكليات (معجم في المصطلحات والفروق اللغوية)، أيوب بن موسى الحسيني الكفوي (ت:١٠٩٤هـ)، تحقيق عدنان درويش ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة – بيروت، ط٢، ١٤١٩هـ – ١٩٩٨مـ.

٣٥. لأجلك غزة (ديوان الشعراء العرب في معركة حرب الفرقان ٢٠٠٩مـ)، جمع وإعداد: موسى إبراهيم أبو دقة، منشورات منتدى أمجاد الثقافي – غزة، ط١ ٢٠٠٩.

٣٦. لسان العرب، ابن منظور، دار صادر – بيروت، ط٣، ١٤١٤هـ – ١٩٩٤مـ.

٣٧. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير، تعليق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار النهضة – مصر، د.ت.

٣٨. المجموعة الكاملة لمؤلفات العقاد (السيرة الذاتية، أنا، حياة قلم)، المجلد الثاني والعشرون، دار الكتاب اللبناني – بيروت، ط١.

٣٩. المحرقة الصهيونية، إعداد المكتب الإعلامي لحركة المقاومة الإسلامية حماس، ٢٠٠٨.

٤٠. المستصفى من علم الأصول (الجزء الثالث: طرق الاستنباط)، أبو حامد الغزالي، تحقيق حمزة بن زهير حافظ، الجامعة الإسلامية – المدينة المنورة، د.ت.

٤١. المعرَّب، موهوب بن أحمد الجواليقي، تحقيق ف. عبد الرحيم، دار القلم – دمشق، الطبعة الأولى، ١٤١٠هـ – ١٩٩٠مـ.

٤٢. مقدمة ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد بن خلدون، تحقيق علي عبد الواحد وافي، دار نهضة مصر للطبع والنشر – القاهرة، ط٣، ١٤٠١هـ.

٤٣. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، د.ت.

٤٤. الميزان الجديد في علم العروض والقافية، ثريا محي الدين محمود شيخ العرب، دار وائل للنشر، عمان– الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤.

٤٥. نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، دار الشروق – القاهرة، ط١، ١٩٩٨مـ – ١٤١٩هـ.

٤٦.   نقد الشعر عند دريد يحيى الخواجة، جمال أبو دف، مؤسسة علا للصحافة والطباعة والتوزيع، حمص – سوريا، ط١، ١٩٩٧.

الفِهرِسْت